ESCUCHA ESTO

ALEX ROSS

Seix Barral

Annotation

Conjugando la vida y el arte, la música y la historia, Alex Ross teje atemporales retratos de los maestros canónicos —Mozart, Verdi o Schubert— a la vez que muestra su visión de la música pop y sus grandes iconos: Radiohead, Bob Dylan o Björk. Todos ellos personajes únicos, buscadores infatigables capaces de plasmar, en breves secuencias o acordes, sus poderosas personalidades individuales y la complejidad del alma humana.

Alex Ross

Escucha esto

Seix Barral Biblioteca Los Tres Mundos

Traducción del inglés por
Luis Gago

Diseño original de la colección:
Josep Bagá Associats

Título original:
Listen to This

Primera edición: septiembre 2012

Avda. Diagonal, 662-664 — 08034 Barcelona
www.planetadelibros.com
www.seix-barral.es

ISBN: 978-84-322-0947-5
Depósito legal: B. 20.615 2012

Para Daniel Zalewski
y David Remnick

[...] sigo con la mirada la estela orgullosa e inútil. La cual, al no alejarme de ninguna patria, no me conduce hacia ningún naufragio.

Samuel Beckett, Molloy

PRÓLOGO

Escribir sobre música no es especialmente difícil. Quienquiera que acuñara el epigrama «Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura» —la afirmación se ha atribuido indistintamente a Martin Mull, Steve Martin y Elvis Costello—, estaba enturbiando las aguas. Lo cierto es que la crítica musical es una ciencia curiosa y poco fiable, cuya jerga va desde lo insulso («La Quinta de Beethoven comienza con tres Soles y un Mi bemol») hasta lo extravagante («La Quinta de Beethoven comienza con el destino llamando a la puerta»). Pero no es menos fiable que cualquier otro tipo de crítica. Toda forma artística se resiste al dogal de la descripción verbal. Escribir sobre danza es como cantar sobre arquitectura; escribir sobre escritura es como construir edificios sobre ballet. Hay una frontera envuelta en niebla que el lenguaje no puede traspasar. Un crítico de arte puede decir de Orange and Yellow (Naranja y amarillo) de Mark Rothko, que consiste en una superficie de pintura amarilla flotando sobre una superficie de pintura naranja, pero, ¿de qué sirve eso a alguien que no haya visto nunca un Rothko? El crítico literario puede copiar unos versos de *«Esthétique du Mal*» («Estética del Mal»), de Wallace Stevens:

And out of what sees and hears and out
Of what one feels, who could have thought to make
So many selves, so many sensuous worlds...

Y a partir de lo que se ve y se oye y a partir
de lo que se siente, quién podría haber pensado
construir tantos yoes, tantos mundos sensuales...

Pero cuando intentas explicar en detalle el significado de esos versos, cuando intentas poner voz a su música silenciosa, comienza otra danza imposible.

¿Por qué ha prendido entonces con fuerza la idea de que existe algo particularmente inexpresable en relación con la música? La explicación puede radicar no en la música, sino en nosotros mismos. Desde mediados del siglo XIX, los públicos han adoptado la música de forma rutinaria como una especie de religión profana o política espiritual, confiriéndole mensajes tan apremiantes como imprecisos. Las sinfonías de Beethoven prometen libertad política y personal; las óperas de Wagner inflaman las imaginaciones de

poetas y demagogos; los ballets de Stravinsky liberan energías primarias; los Beatles incitan a una sublevación contra las antiguas costumbres sociales. En cualquier momento dado de la historia hay unos pocos compositores y músicos creativos que parecen detentar los secretos de la época. La música no puede resistir fácilmente esas cargas y cuando hablamos de su inefabilidad estamos quizá protegiéndola de nuestras propias y exorbitantes exigencias. Porque, a pesar de que adoremos a nuestros ídolos musicales, también les obligamos a producir determinadas emociones en el momento justo: un adolescente escucha hip-hop a todo volumen para que le pegue un subidón; una ejecutiva de mediana edad se pone un cedé de Bach para calmar sus nervios. Los músicos se encuentran, de un modo extraño, tanto entronizados como esclavizados. En mis escritos sobre música, intento desmitificar el arte en alguna medida, deshacer las engañifas, al tiempo que no dejo de respetar la inagotable complejidad humana que le da vida.

Desde 1996, he tenido la inmensa suerte de trabajar como crítico musical de *The New Yorker*. Tenía veintiocho años cuando conseguí el trabajo, demasiado joven se mire como se mire, pero me esforcé por sacar el máximo partido de mi buena suerte. Desde el principio, mis directores me animaron a adoptar una perspectiva amplia del mundo musical: no limitarme a cubrir a las grandes estrellas en el *Carnegie Hall* y la *Metropolitan Opera*, sino también dejarme caer por espacios más reducidos y tratar de escuchar voces más jóvenes. En la estela de mis distinguidos predecesores *Andrew Porter y Paul Griffiths*, he mantenido que los compositores modernos merecen el mismo generoso tratamiento que se dispensa a los maestros canónicos, una convicción que dio lugar a mi primer libro, *El ruido eterno. Escuchar al siglo XX a través de su música.* También he recalado periódicamente en el pop y en el rock, aunque, al haberme criado con la música clásica, me siento inseguro cuando me adentro en territorios diferentes. Me acerco a la música, en definitiva, no como un ámbito autosuficiente, sino como una manera de conocer el mundo.

Escucha esto combina diversos artículos escritos para The *New Yorker*, varios de ellos revisados sustancialmente, con un extenso texto escrito para la ocasión. El libro comienza con tres recorridos a vista de pájaro del paisaje musical, que abarcan ámbitos tanto clásicos como pop. El primer capítulo, del que procede el título del libro, comenzó como un prólogo para *El ruido eterno,* aunque enseguida me di cuenta de que tenía que ser un ensayo autónomo. Es una suerte de autobiografía devenida en manifiesto, y cuando se publicó suscitó reacciones inesperadamente encendidas por parte de los lectores, con la llegada de cientos de cartas y correos electrónicos durante varios meses. Muchos de estos mensajes procedían de estudiantes de música y titulados recientes de conservatorio que estaban luchando por reconciliar la espléndida tradición en que se habían formado académicamente con la cultura pop con que habían alcanzado la mayoría de edad. La intensa frustración que tanto ellos como yo sentimos al enfrentarnos al estereotipo retrógrado de la

música clásica se encuentra omnipresente a lo largo del libro. El segundo capítulo, «Chacona, lamento, walking blues», es el que ha sido escrito de nuevo cuño: una historia de la música relámpago contada a través de dos o tres líneas de bajo recurrentes. «Máquinas infernales» reúne diversas reflexiones en torno a la intersección de música y tecnología.

Valiéndome de algo parecido a un mapa, sigo la pista de una docena aproximada de músicos vivos y muertos: compositores, directores de orquesta, pianistas, cuartetos de cuerda, bandas de rock, cantantes-compositores, profesores de banda de instituto. En la sección final trato de describir de un modo más personal a tres figuras radicalmente diferentes —Bob Dylan, Lorraine Hunt Lieberson y Johannes Brahms— que abordan temas casi demasiado profundos como para poder verterse en palabras. Mi último libro se desplegó sobre un gran lienzo histórico, en el que las fuerzas políticas amenazaban constantemente con aplastar a la voz solitaria; este libro es más íntimo, más local, y vuelve una y otra vez sobre la cuestión pertinaz de qué significa la música para sus creadores y sus oyentes al nivel más elemental. Quiero saber, por encima de todo, cómo puede imprimirse una personalidad poderosa dentro de un medio intrínsecamente abstracto: cómo una breve secuencia de notas o acordes puede asumir las singularidades reconocibles de una persona que se encuentra a su lado.

Puede que el único rasgo que tengan en común estos hombres y mujeres poseídos por la música sea que son diferentes entre sí o de cualquier otra persona. Muchos son exiliados, errabundos, buscadores infatigables. Un tímido vanguardista finlandés se convierte en una celebridad en Los Ángeles. Una cantante islandesa se pone a bailar por las calles de Salvador, en Brasil. Una pianista japonesa interpreta el repertorio alemán en las estribaciones de Vermont, en Estados Unidos. Un veterano del rock and roll deambula por el país, deconstruyendo sus éxitos. Un gran compositor alemán surca un paisaje interior asolado por la tristeza. De un modo u otro, todos ellos desestabilizan cualquier género que habiten, convirtiendo lo familiar en extraño.

La *Gran Enciclopedia Soviética*, en uno de sus momentos más lúcidos, definía la música como «una variante específica del sonido realizada por las personas». La dificultad de escribir sobre música no estriba, en fin de cuentas, en describir un sonido, sino en describir a un ser humano. Es una tarea peliaguda, impertinente en el caso de los vivos y especulativa en el caso de los muertos. Aun así, confío en haber ofrecido algunos atisbos duraderos de todos esos yoes sensuales.

DÓNDE ESCUCHAR

Si quiere oír algunas de las obras musicales comentadas en estas páginas, se encuentra disponible un complemento auditivo gratuito en www.therestisnoise.com/listentothis. Allí encontrará ejemplos ordenados por capítulos que podrá oír sin necesidad de descargarlos, además de enlaces con páginas web que ofrecen contenidos de audio y otras vías de acceso directo a la música. Puede encontrarse una lista de veinte fragmentos representativos en iTunes en www.therestisnoise.com/playlist. Para un glosario de términos técnicos, en inglés, puede consultarse www.theres tisnoise.com/glossary.

PARTE I

1
ESCUCHA ESTO

CRUZAR LA FRONTERA DE LA CLÁSICA AL POP

Odio la «música clásica»: no la cosa, sino el nombre. Éste encierra un arte tenazmente vivo dentro de un parque temático del pasado. Echa por tierra la posibilidad de que pueda seguir creándose en la actualidad música en el espíritu de Beethoven. Destierra al limbo la obra de miles de compositores en activo que tienen que explicar a personas por lo demás bien informadas qué es lo que hacen para ganarse la vida. La frase es una obra maestra de la publicidad negativa, una proeza de antidespliegue publicitario. Ojalá pudiera contarse con otro nombre. Envidio a la gente del jazz que habla simplemente de «la música». Algunos aficionados al jazz también llaman a su arte «la música clásica de Estados Unidos», y propongo un trato: les dejo a ellos lo de «clásica» y yo me quedo con «la música».

Durante al menos un siglo, la música ha quedado prisionera de un culto al elitismo mediocre que intenta fabricar autoestima aferrándose a fórmulas hueras de superioridad intelectual. Piénsese en otros nombres que circulan por ahí: música «culta», música «seria», «gran» música, «buena» música. Sí, la música puede ser grande y seria, pero la grandeza y la seriedad no son sus características definitorias. También puede ser estúpida, vulgar y descabellada. Los compositores son artistas, no columnistas de etiqueta; tienen derecho a expresar cualquier emoción, cualquier estado de ánimo. Han sido traicionados por acólitos bienintencionados que creen que la música debería comercializarse como un artículo de lujo, que sustituye a un producto popular inferior. Estos custodios afirman, en efecto, que «La música que os gusta es basura. Escuchad, en cambio, nuestra gran música, rebosante de pretensiones artísticas». Apenas logran ningún avance con los no convertidos porque han olvidado definir la música como algo que merece ser amado. La música es un medio demasiado personal para apoyar una jerarquía absoluta de valores. La mejor música es aquella que nos convence de que no existe ninguna otra música en el mundo.

Cuando la gente oye «clásica», piensa en «muerta». La música se describe en términos de su distancia respecto del presente, su diferencia respecto de la masa. No es de extrañar que los relatos de su desaparición inminente se hayan convertido en un lugar común. Los periódicos recitan una letanía familiar de problemas: las compañías discográficas están recortando sus departamentos

clásicos; las orquestas se enfrentan a déficits; la música apenas se enseña en los colegios públicos, es casi invisible en los medios de comunicación, se ignora o es objeto de burla en Hollywood. Pero es la misma historia que se contaba hace cuarenta, sesenta, ochenta años. *Stereo Review* escribió en 1969: «Se venden menos discos clásicos porque la gente está muriéndose [...]. El mercado clásico es en la actualidad lo que es porque hace quince años nadie intentó inculcar un amor por la música clásica en los entonces influenciables niños que se han convertido ahora en el mercado.» El director de orquesta Alfred Wallenstein escribió en 1950: «La crisis económica a que se enfrentan las orquestas sinfónicas estadounidenses está pasando a ser cada vez más aguda.» El crítico alemán Hans Heinz Stuckenschmidt escribió en 1926: «La asistencia a los conciertos es escasa y los déficits presupuestarios crecen año tras año.» Los lamentos por el declive o la muerte del arte se remontan muy atrás, hasta el siglo XIV, cuando se pensaba que las sensuales melodías del Ars Nova suponían el fin de la civilización. El pianista Charles Rosen ha afirmado sabiamente que «la muerte de la música clásica es quizá su tradición ininterrumpida más antigua».

Se da por hecho que el público clásico estadounidense es un colectivo moribundo integrado por personas de edad provecta, blancas, ricas y aburridas. Las estadísticas proporcionadas por el National Endowment for the Arts sugieren que la situación no es tan sombría. La edad del público, es cierto, es más alta que para ningún otro arte —la media es de cuarenta y nueve años—, pero no se trata de las personas con mayor poder adquisitivo. Los musicales, las obras de teatro, el ballet y los museos se llevan todos tajadas mayores del pastel de los ingresos iguales o superiores a cincuenta mil dólares (como sucede también con la emisora de televisión por cable especializada en deportes, la ESPN). En las butacas de platea de la Metropolitan Opera se sientan presidentes de empresas y personas relevantes socialmente, pero las partes menos caras del teatro —en el momento de escribir estas líneas, la mayoría de las entradas del Círculo Familiar se venden a veinticinco dólares — están bien pobladas por profesores de colegio, correctores de pruebas, estudiantes, jubilados y otras personas sin acceso al directorio de las familias que integran la elite social estadounidense, el llamado Registro Social. Si se quiere ver una exhibición descarada de riqueza, con titulares de cuentas en bancos suizos, lo que hay que hacer es ir a ver a los millonarios que se sientan en los palcos VIP de un concierto de Billy Joel, en caso de que lo permita el servicio de seguridad. En cuanto al envejecimiento del público, no puede negarse la tendencia general, aunque con un poco de suerte es posible que empiece a disminuir. Paradójicamente, por más que el público envejezca, los intérpretes son cada vez más jóvenes. Los músicos de la Filarmónica de Berlín son, en promedio, una generación más jóvenes que los Rolling Stones.

La música está siempre muriendo, desapareciendo sin cesar. Es como una diva eternamente joven en una gira de despedida que no tiene fin, que vuelve a aparecer para la que será su ultimísima actuación. Resulta difícil de nombrar

porque, para empezar, nunca existió realmente, no lo hizo en el sentido de haber surgido de un momento o lugar determinados. Carece de genealogía, de etnicidad: los compositores más destacados de la actualidad proceden de China, Estonia, Argentina, Queens. La música es sencillamente cualquier cosa que creen los compositores: una larga serie de obras escritas en papel a las que se han adscrito diversas tradiciones interpretativas. Comprende la culta, la popular, la *empire*, la *underground*, la *dance*, la plegaria, el silencio, el ruido. Los compositores son parásitos geniales; se alimentan vorazmente de la sustancia de las canciones de su tiempo con vistas a engendrar algo nuevo. Han pasado una época dura en los últimos cien años, afrontando obstáculos externos (Hitler y Stalin fueron críticos musicales aficionados), así como problemas inventados por ellos mismos («¿Por qué no le gusta a nadie nuestra preciosa música dodecafónica?»). Pero puede que se encuentren al borde de un improbable renacimiento y puede que la música acabe por adoptar una forma que nadie sería hoy capaz de reconocer.

El crítico Greg Sandow ha escrito que la comunidad clásica necesita hablar más con el corazón en la mano sobre lo que significa la música. Admite que resulta más fácil analizar su pasión que expresarla. La música no se presta al mismo tipo de identificación generacional que, digamos, Sgt. Pepper (Sargento Pepper). Es posible que haya chicos ahí fuera que perdieran su virginidad durante el Concierto para piano en Re menor de Brahms, pero ellos no quieren contarlo y usted no quiere oírlo. La música atrae a la fracción reticente de la población. Es un arte de grandes gestos y vastas dimensiones que suena para montones de personas silenciosas y tímidas.

Yo soy un estadounidense blanco que no escuchó otra cosa que música clásica hasta los veinte años. Echando la vista atrás, esto parece extraño; «alucinante» no es quizás una palabra demasiado fuerte. Pero en aquel momento parecía algo natural. Tengo la sensación de haber crecido no durante los años setenta y ochenta, sino durante los años treinta y cuarenta, las décadas de la juventud de mis padres. Ni mi madre ni mi padre poseían una formación musical —ambos trabajaban como expertos en mineralogía—, pero sí que eran devotos asistentes a conciertos y coleccionistas de discos. Alcanzaron la mayoría de edad en la gran época de acceso de la clase media estadounidense a la cultura, cuando la música ocupaba una posición muy diferente en la vida cultural del que tiene en la actualidad. En aquellos años, en lo que ahora parece un mundo de ensueño, millones de personas escuchaban dirigir a Toscanini a la Sinfónica de la NBC en la radio nacional. Walter Damrosch explicaba los clásicos a los chicos y chicas en los colegios, cantando cancioncillas para ayudarles a recordar los temas. (Mi madre recuerda una de ellas: «Ésta es / la sin-fo-ní-a / que Schubert escribió pero nunca / a-ca-bó...») La NBC podía transmitir el partido de Ohio State contra

Indiana una tarde y un recital de Lotte Lehmann el día siguiente. En mi casa era la Sinfónica de Boston seguida de los Washington Redskins. Yo no era consciente de que existiera un abismo insalvable entre una cosa y otra.

Empecé muy pronto a husmear en la colección de discos de mis padres, que estaba bien surtida de productos de la época dorada: el Sibelius de Serge Koussevitzky, el Berlioz de Charles Munch, el Trío Thibaud-Casals-Cortot, el Cuarteto de Budapest. Estaba la versión a cámara lenta, que recordaba a un zepelín, de la *Pasión según san Mateo* de Otto Klemperer, que iba acompañada de esas imágenes del Maestro de Delft que luego producían pesadillas. Las enérgicas versiones de Toscanini de Beethoven y Brahms estaban decoradas con instantáneas del Maestro en movimiento realizadas por Robert Hupka, en las que su rostro registraba todas las emociones posibles entre el éxtasis y la indignación. El Divertimento en Mi bemol de Mozart iba acompañado del famoso retrato en que el compositor, apesadumbrado, mira hacia abajo, como un general contemplando una batalla abocada a la derrota. Mientras oía, leía las notas del disco, que estaban escritas generalmente en ese estilo pasado de rosca de orador para todos los públicos que favorecían los medios de comunicación a mediados del siglo XX. De Chaikovski, por ejemplo, se decía que mostraba «melancolía, que crecía en ocasiones hasta unas profundidades insondables». Nada de esto tenía sentido por aquel entonces; no sabía lo que era la melancolía, por no hablar de las profundidades abismales. Lo que importaba era la exagerada caída en picado de la idea, que se correspondía con mi reacción ante la música.

La primera obra que amé hasta llegar a enloquecer fue la Sinfonía «Heroica» de Beethoven. En una de esas ventas privadas de objetos usados en garajes, mi madre encontró un disco de Leonard Bernstein al frente de la Filarmónica de Nueva York perteneciente a una serie de discos de apreciación musical publicados por el Club Libro del Mes. Un segundo disco adicional incluía el análisis que hacía Bernstein de la sinfonía, un mapa de carreteras para recorrer sus cuarenta y cinco minutos de duración. Ahora contaba ya con nombres para las formas que percibía. (Los libros *The Joy of Music* [La alegría de la música] y *The Infinite Variety of Music* [La infinita variedad de la música] de este director siguen siendo los mejores textos introductorios de su tipo.) Bernstein llamaba la atención sobre algo que sucede aproximadamente a los diez segundos de empezar: el tema principal, a la manera de una fanfarria, en la tonalidad de Mi bemol, se ve detenido por la nota Do sostenido. «Se ha asestado una puñalada de impertinente otredad», decía Bernstein, críptica pero seductoramente, con su nicotínica voz de barítono. Yo escuchaba una y otra vez esta nota de otredad. Compré una partitura y descifré la notación. Aprendí algunos gestos para marcar el tiempo en el manual de dirección de orquesta de Max Rudolf. Tomé a mi familia como rehenes en el salón mientras dirigía al tocadiscos en una intensa interpretación de la Heroica.

¿Estaba Lenny un poco fuera de sí cuando llamó a ese tenue Do sostenido en los violonchelos una «conmoción», una «sacudida», una «puñalada»? Si se

pusiera la Heroica a un adolescente de catorce años experto en *hip-hop* y versado en Eminem y 50 Cent, la obra le parecería, en el mejor de los casos, terriblemente aburrida. No hay nadie que corte en rodajas a su mujer o al que le descerrajen nueve tiros. Pero nuestro joven amigo pandillero tendría que acabar admitiendo que esos artistas son relativamente chocantes, dicho sea en relación con las normas sociales de su tiempo. Aunque la Heroica dejó de ser controvertida en el sentido de estos-chicos-locos-de-hoy en torno a 1830, dentro del marco «clásico» ha seguido provocando sus sorpresas justo en el momento en que tenía que hacerlo. Siete compases de Mi bemol mayor y, a continuación, el Do sostenido que ronda fugazmente antes de desaparecer: es como un locutor que se acerca a un micrófono, pronuncia las primeras palabras de una frase solemne y luego empieza a titubear, como si acabara de recordar algo de su infancia o hubiese visto un rostro siniestro en medio de la multitud.

No me identifico con el oyente que reacciona ante la *Heroica* diciendo: «Ah, la civilización.» No escucho música para ser civilizado; a veces la escucho precisamente para huir del mundo ordenado. Lo que me encanta de la *Heroica* es el modo en que consigue tenerlo todo, aunando Romanticismo e Ilustración, civilización y revolución, cerebro y cuerpo, orden y caos. Sabe de qué modo crees que va a proseguir la música y luego vira triunfalmente en la dirección equivocada. El compositor danés Carl Nielsen escribió en una ocasión un monólogo para el espíritu de la Música, en el que él, o ella, o ello, dice: «Amo la vasta superficie de silencio; y mi principal placer consiste en romperlo.»

En torno a la época en que fui apuñalado por el Do sostenido de Beethoven empecé a intentar componer música yo mismo. Mi carrera como compositor duró desde los ocho hasta los veinte años. Me faltaban tanto genio como talento. Mi cuaderno de espiral manuscrito incluye un ambicioso programa de futuras composiciones: treinta sonatas para piano, doce sonatas para violín, varias sinfonías, conciertos, fantasías y marchas fúnebres, la mayoría en la tonalidad de Re menor. En las siguientes páginas aparecen ideas dispersas para estas obras, pero no van a ninguna parte, que es como se resume la historia de mi vida como compositor. Aun así, recuerdo con cariño la observación de uno de mis profesores en la facultad, el compositor Peter Lieberson, que escribió en la última página de mi trabajo de final de trimestre que había creado una «sonatina muy interesante y ligeramente peculiar». Guardé mi pluma y me recluí en el silencio, como Sibelius en Järvenpää.

Mi incapacidad para terminar nada, y mucho menos algo bueno, me dejó con un profundo respeto por este modo imposible de ganarse la vida. Los compositores viven en rebelión contra la sociedad. Fabrican un producto que es tenido universalmente por superfluo, al menos hasta que su música entra a formar parte de la consciencia pública, momento en el cual la gente empieza a decir que no podrían vivir sin ella. La mitad de los nombres que figuran en la lista de los veinte compositores más frecuentemente interpretados durante la

temporada 2007-2008 elaborada por la Liga de Orquestas Estadounidenses —Mahler, Strauss, Sibelius, Debussy, Ravel, Rachmaninov, Stravinsky, Shostakovich, Prokofiev y Copland— no habían nacido cuando se elaboró el primer borrador de lo que acabaría siendo el repertorio clásico.

En mi adolescencia me dio clases de piano un hombre que se llamaba Denning Barnes. Me enseñó también composición, historia de la música y el arte de escuchar. Era un hombre enjuto de pelo enmarañado, cuyas chaquetas de tweed despedían un extraño olor que no era agradable ni desagradable, sino simplemente extraño. Estaba íntimamente familiarizado con Beethoven, Schubert y Chopin, y también le encantaba la música del siglo XX. Béla Bartók y Alban Berg eran dos de sus predilectos. Me abrió otra puerta, en una pared que no había sabido nunca que existía. Su propia música, hasta donde puedo recordar, era bulliciosa, jazzística, un poco enloquecida. Un día aporreó una de las variaciones de la última sonata para piano de Beethoven y dijo que era un anticipo del boogie-woogie. Yo no tenía ni idea de lo que era el boogie-woogie, pero me emocionaba la idea de que Beethoven lo hubiera anticipado. El busto de mármol de Beethoven que había en mi casa se convirtió de repente en un centinela de ojos de lince apostado en las murallas del sonido.

«Boogie-woogie» era una criatura salida del mundo a un tiempo serio y divertido de Bernstein, y el Sr. Barnes era mi Bernstein particular. No había un solo hueso de esnobismo en su cuerpo; era un esqueleto de entusiasmo, un guerrillero a quince dólares la hora que luchaba por la música que amaba. Murió de un tumor cerebral en 1989. La última vez que lo vi tocamos una versión espeluznante de la Fantasía en Fa menor para piano a cuatro manos de Schubert. Estuvo llena de notas falsas, la mayor parte de ellas en mi lado del teclado, pero fue muy emocionante e hicimos un montón de ruido, y hasta el día de hoy no me he sentido nunca completamente satisfecho con ninguna otra interpretación de la obra.

En los años de instituto ya había asomado una terrible verdad: yo era la única persona de mi edad a la que le gustaban estas cosas. La verdad es que había algunos otros forofos de la música clásica en mi instituto, pero eran demasiado apocados como para formar un grupo. Varios amigos «normales» me arrastraron a una proyección de *Pink Floyd The Wall (Pink Floyd El Muro),* tras la cual reconocí que había un pasaje que sonaba mahleriano.

No fue hasta llegar a la universidad cuando mi fortaleza musical empezó finalmente a resquebrajarse. Patrullaba fanáticamente de punta a punta las emisiones radiofónicas clásicas de cada día, negándome a renunciar a siquiera quince minutos de *Obras maestras de la música de cámara* y cosas parecidas. A las diez de la noche, la programación pasaba de la música clásica al punk, y únicamente punk del tipo más abstruso. En cuanto un disco vendía más de unos pocos centenares de copias, desaparecía de un plumazo de las ondas. A los pinchadiscos les gustaba empezar sus selecciones con las canciones más estridentes y descarnadas con objeto de escandalizar a los oyentes clásicos. Intenté superarlas con los berridos de Xenakis. Ellos devolvían el golpe con

Sinatra cantando «Only the Lonely» («Sólo los solitarios»). En una ocasión, mi sentido homenaje postumo a Herbert von Karajan se vio seguido por su elección del vehemente himno neonazi «Prisoner of Peace» («Prisionero de la paz»), de Skrewdriver: «Free Rudolf Hess / How long can they keep him there? We can onlyguess» («Liberad a Rudolf Hess / ¿Cuánto tiempo van a tenerlo ahí encerrado? / Sólo cabe hacer conjeturas»). Touché.

Lo que tenían estos roqueros punk cerebrales es que se trataba fácilmente de las personas más interesantes que había conocido. Entre homenajes minuciosamente investigados a Mission of Burma y a los Butthole Surfers, preparaban tesinas de licenciatura sobre las fortificaciones romanas del siglo IV y el pensamiento liberal de Lionel Trilling. Empecé a dejarme caer por el estudio después de que acabara mi programa, suprimiendo un miedo instintivo a sus chaquetas de cuero cubiertas de pegatinas y a sus pelos multicolores. Les informé, como habría hecho el Sr. Barnes, de que la música atonal de Arnold Schoenberg había presagiado todo esto. Y empecé a escuchar cosas nuevas. Los primeros dos discos de rock que compré fueron la compilación Terminal Tower,[1] de Pere Ubu, y Daydream Nation (País de ensueño), de Sonic Youth. Me deslicé del rock underground al rock alternativo y, finalmente, al tipo comercial de pura cepa. Pronto estaba dejando anonadados a mis amigos con pronunciamientos del tipo de «Highway 61 Revisited es un álbum realmente bueno» o *«The White Album* es una obra maestra»[2] Abandoné la idea de la superioridad clásica, lo que dio paso a una crisis de fe: si la música no era grande y seria y culta e imponente, ¿qué era?

Durante un breve período de tiempo, cuando viví en el norte de California después de la universidad, pensé en dejar de lado la música por completo. Vendí muchos de mis cedés, incluidas todas mis copias de las sinfonías de Arnold Bax, para así poder pagar más discos de Pere Ubu y Sonic Youth. Me corté el pelo, me puse camisetas malhumoradas y empecé a dejarme caer por el club punk 924 Gilman Street de Berkeley. Me volví un fan de una banda llamada Blatz, que estaba lo más alejada de Bax que yo podía imaginar. (Su gran éxito fue «Fuk Shit Up» [«Joderlo todo»].) Afortunadamente, nadie necesitó decirme en mi cara que me encontraba en el lugar equivocado. Esta idea de que la música puede conferirte una nueva personalidad, una nueva clase, incluso una nueva raza, constituye un peculiar sueño estadounidense. La experiencia de salir de tu cuerpo para poder observarte desde fuera es emocionante mientras dura, pero la mayoría de las personas acaban siendo depositadas en el punto en que habían empezado, y es posible que empiecen a odiar la música por haberles mentido.

Cuando volví al gueto clásico, decidí aceptar sus limitaciones. Me di cuenta de que, a pesar de la decrepitud externa de la cultura, ahí dentro seguía habiendo una llama luminosa. Se me ocurrió que si yo podía pasar de Brahms a Blatz, otros podían hacer el mismo recorrido en la dirección contraria. Siempre he querido hablar de música clásica como si fuera música popular y de la música popular como si fuera clásica.

Para muchas personas, la música pop es la banda sonora de una adolescencia frenética, mientras que el otro tipo hace su aparición durante el largo crepúsculo de la madurez. Para mí es al contrario. Escuchar la Heroica vuelve a conectarme con una especie de energía infantil, una ferocidad dichosa en relación con el mundo. Como llegué al pop tardíamente, lo revisto de una sensibilidad más adulta. Para mí, es penetrante, cómplice, lleno de matices microscópicos de verdad sobre cómo son realmente las cosas. *Blood on the Tracks* (Sangre en las vías) y de Bob Dylan, analiza minuciosamente una relación condenada al fracaso con una claridad saturnina que no puede igualar una obra canónica como *Die schöne Müllerin* (La bella molinera). (Cuando Ian Bostridge cantó el ciclo de Schubert hace unos años en el Lincoln Center, se me ocurrió la idea de que el protagonista podría no haber llegado a hablar nunca con la molinera por la que acaba ahogándose. Cuán clásico de él.) Si me encontrara en una vena perversa, diría que la Heroica es lo salvaje, lo violento —una explosión de ego e id—, mientras que una canción como «Everything In Its Right Place» («Cada cosa en su sitio»), de Radiohead, es un derroche de serena ironía adulta. La idea de que la vida avanza fluyendo con una suavidad desasosegante, la sombría tonalidad de Do sostenido menor del mundo sentida pero no confirmada, es un tipo de sentimiento de resignación que Beethoven probablemente no llegó siquiera a experimentar nunca, y mucho menos a comunicarlo. Lo que me niego a aceptar es que un tipo de música alivie la mente y el otro tipo alivie el alma. Depende de la mente de quién, del alma de quién.

La frase fatídica se puso en circulación ya muy avanzado el juego. Desde Machaut hasta Beethoven, la música moderna era esencialmente la única música que existía y se comerciaba con ella en un mercado que se asemejaba a la cultura pop. La música del pasado bien se olvidaba rápidamente, bien se estudiaba principalmente en medios académicos. Incluso en las iglesias existía una demanda incesante de nuevas obras. En 1687, en la localidad alemana de Flensburg, se iniciaron los procedimientos para despedir a un cantor local que seguía reciclando piezas antiguas y dejaba de lado la interpretación de obras contemporáneas. Cuando, en 1730, Johann Sebastian Bach se quejó al concejo municipal de Leipzig de que no contrataba a un número adecuado de cantantes e instrumentistas y señaló que, «no queriendo sonar ya a nuestros oídos la manera de antaño de la música», se hacía necesario seleccionar a intérpretes expertos para «dominar las nuevas especies de la música».

Hasta bien entrado el siglo XIX, los conciertos eran veladas eclécticas en las que arias de ópera colisionaban con fragmentos de sonatas y conciertos. Los organilleros hacían sonar las melodías clásicas más conocidas por las calles, donde se mezclaban con las canciones folclóricas. El público daba a conocer a menudo sus sentimientos aplaudiendo o gritando al tiempo que estaba

interpretándose la música. Mozart, en su relato del estreno de su Sinfonía «París» en 1778, describió cómo sacó todo el jugo al público que la escuchaba: «[...] ya en mitad del Primer Allegro había un Pasaje que yo sabía muy bien que tenía que gustar, todos los oyentes se sintieron arrebatados — y se produjo un gran aplauso — pero como sabía, cuando lo compuse, el Efecto que eso provocaría, lo puse al final otra vez — y comenzó otra vez Da capo».

James Johnson, en su libro *Listening in Paris (Escuchar en París),* evoca una noche en la Ópera de París en la misma época:

Aunque la mayoría se encontraban ya en sus asientos hacia el final del primer acto, el movimiento incesante y el leve barullo de las conversaciones no acababa realmente nunca. Los criados y los jóvenes solteros daban vueltas por la atestada y a menudo bulliciosa platea, el recinto al nivel del suelo al que sólo se permitía el acceso a los hombres. Príncipes de sangre y duques se visitaban unos a otros en los muy visibles palcos de la primera fila. Abates mundanos conversaban felizmente con damas enjoyadas en el segundo piso, granjeándose ocasionalmente gritos indecentes llegados de la platea cuando su conversación se volvía demasiado cordial. Y los amantes buscaban las luces mortecinas de la tercera galería —el paraíso—, lejos de binóculos escrutadores.

En Estados Unidos, las veladas musicales eran un batiburrillo estilístico, un reflejo de la naturaleza variopinta del país. Walt Whitman recurrió a la ópera como una metáfora para la democracia; las voces de sus cantantes predilectos constituían una parte esencial del sonido expansivo de su «bárbaro alarido».

En Europa, el pasado empezó a invadir el presente justo a partir de 1800. La biografía de Bach publicada por Johann Nikolaus Forkel en 1802, uno de los primeros libros importantes dedicados a un compositor muerto, podría tenerse por el documento fundador de la mentalidad clásica. Encontramos todos los signos distintivos: la nostalgia de mundos perdidos, la adulación de una única entidad endiosada, el horror del presente. Bach fue «el primer clásico que ha habido y quizá que habrá», proclamó Forkel. También dijo que «si el arte ha de seguir siendo arte y no ha de degradarse en un mero coqueteo para pasar el rato, habrá de hacerse en general un mayor uso de las obras clásicas de lo que ha sido normalmente el caso». Por «coqueteo para pasar el rato», Forkel tenía en mente probablemente la cháchara de la ópera italiana; su biografía se dirige a los «patrióticos admiradores del verdadero arte musical», esto es, a los alemanes. La idea de que la música de la época de Forkel estaba tambaleándose hacia la extinción es, por supuesto, divertida si se considera de forma retrospectiva; en el verano de 1802, Beethoven empezó a trabajar en la *Heroica.*

Los conciertos clásicos empezaron a hacer suyos aspectos que parecían

sacados de un culto. La partitura se convirtió en un objeto sagrado; la improvisación quedó poco a poco arrumbada. Las salas de concierto pasaron a ser silenciosas y reservadas, y los hábitos y la forma de vestir, formales. Los mecenas del festival Wagner en Bayreuth, que se inauguró en 1876, se mostraron especialmente militantes a la hora de suprimir los aplausos. En el estreno de *Parsifal,* en 1882, Wagner solicitó que los intérpretes no saludaran delante del telón con objeto de preservar el ambiente de arrobamiento de su «obra escénica para la consagración de un festival». El público interpretó esta indicación como una prohibición general de aplaudir. Cosima Wagner, la mujer del compositor, describió en su diario lo que sucedió en la segunda representación: «Después del primer acto se produjo un silencio reverencial que hizo mucho bien. Pero después del segundo resultó embarazoso que se volviera a sisear a los aplaudidores.» Dos semanas después, los oyentes reprendieron a un hombre que había gritado «¡Bravo!» después de la escena de las muchachas flor. No se dieron cuenta de que estaban siseando al compositor. Los wagnerianos estaban tomándose a Wagner más seriamente de lo que él se tomaba a sí mismo: una novedad alarmante.

La sacralización de la música, por tomar prestado un término del estudioso Lawrence Levine, tenía sus ventajas. A muchos compositores les gustaba el hecho de que el público estuviera apaciguándose; la sutil conmoción de un Do sostenido no se percibiría si el ruido y la cháchara llenasen la sala. Empezaron a escribir con una multitud silenciosa y bien adiestrada en mente. Aun así, la aparición de una sedicente audiencia elitista tenía un atractivo limitado para personas como Beethoven y Verdi. Los maestros del siglo XIX fueron, la mayoría, ególatras, pero no eran esnobs. Wagner, rodeado de lujo, realeza y pretenciosidad, arremetió, sin embargo, contra la idea de un repertorio «clásico», algo de lo que culpaba a los judíos. Su nauseabundo antisemitismo iba de la mano de un populismo en ocasiones encantador. En una carta que escribió en 1850 a Franz Liszt, arremetía furiosamente contra el «carácter monumental» de la música de su tiempo, «ese estar pegada y enganchada al pasado». Otra carta exigía: *«Kinder! macht Neues! Neues!, undabermals Neues*!» («¡Chicos! ¡Haced algo nuevo! ¡Nuevo!, ¡y otra vez nuevo!»). O, como lo expresaría más tarde Ezra Pound, *«Máke it new*» («Hacedlo nuevo»).

Desgraciadamente, la burguesía europea, tras haber convertido a Beethoven en su semidiós, empezó a perder interés incluso por los compositores vivos más vitales. En 1859, un crítico de Leipzig observó que la ciudad no se preocupaba por las nuevas obras. «Las nuevas obras no triunfan en Leipzig. El presente decimocuarto concierto de la Gewandhaus fue otra vez uno de esos en los que una nueva composición fue llevada a la tumba.» La música en cuestión era el Primer Concierto para piano de Brahms. (Brahms sabía que las cosas estaban yendo mal cuando no oyó aplausos después del primer movimiento.) Más o menos en torno a esa misma época, los organizadores de una serie de conciertos en París observaron que sus abonados se sentían «contrariados cuando ven el nombre de un solo compositor contemporáneo en

los programas». El experto William Weber ha mostrado cómo el repertorio histórico pasó a dominar los conciertos en toda Europa. En 1782, en Leipzig, la proporción de música de compositores vivos era tan alta que podía llegar hasta el ochenta y nueve por ciento. Hacia 1845 había descendido hasta aproximadamente el cincuenta por ciento, y en décadas posteriores del siglo XIX rondó en torno al veinticinco por ciento.

La fetichización del pasado tuvo un efecto degradante en la moral de los compositores. Empezaron a dudar de su capacidad para agradar a esta audiencia implacable, que parecía preparada para rechazar sus mercancías sin importarles el estilo en que escribieran. Si a nadie le importa, razonaban los compositores, podríamos igualmente escribir para nosotros mismos. Esta fue la actitud que dio lugar a la mentalidad intransigente, y en ocasiones antisocial, de la vanguardia del siglo XX. Un crítico que asistió al estreno de la *Heroica* vio cómo se acercaba el callejón sin salida: «La música puede pronto llegar a un punto en el que todo aquel que no esté perfectamente familiarizado con las reglas y las dificultades del arte no encuentre en él absolutamente ningún placer.»

En Estados Unidos, las clases medias llevaron el culto de los clásicos hasta un extremo necrofílico. Lawrence Levine, en su libro *Highbrow/Lowbrow (Elitista/Popular),* ofrece un retrato devastador de la cultura musical del país a finales del siglo XIX. Se trataba de un mundo que detestaba el virtuosismo, la extravagancia, cualquier cosa que oliera a entretenimiento. Las orquestas se dedicaban a «las grandes obras de los grandes compositores grandemente interpretadas, el arte mejor y más profundo, estas obras y ningunas otras», en las redundantes palabras del director de orquesta Theodore Thomas, que fue más o menos el fundador de la orquesta moderna estadounidense.

En ciertos sentidos, la incisiva crítica que hace Levine de la Edad Dorada va demasiado lejos; aunque gran parte del público se apropió incuestionablemente de la música europea como un símbolo de estatus, muchos de los principales responsables del mundo orquestal —entre ellos Henry Lee Higginson, el fundador de la Sinfónica de Boston— vieron su misión en términos altruistas, dando la bienvenida a oyentes de todas clases, nacionalidades y razas. Los asientos más baratos en las grandes salas de conciertos urbanas no costaban mucho más que las entradas para el vodevil y empezaban por regla general con las de veinticinco centavos. El paternalismo, en cualquier caso, asolaba la escena; la música clásica empezó a definirse como un modo de elevación espiritual, de autosuperación colectiva, en vez de como un ámbito de expresión artística desinhibida.

En el lapso de una o dos décadas, la orquesta sinfónica estadounidense parecía tan osificada que los espíritus progresistas hicieron llamamientos al cambio. «Estados Unidos se encuentra atormentado, abrumado con la carga de la cultura», escribió en 1912 el crítico y compositor Arthur Farwell. «En el concierto sinfónico, el recital y la ópera se dan cita el convencionalismo, el cinismo, la afectación.» Daniel Gregory Mason, un heterodoxo profesor

universitario en Columbia, atacó asimismo a los plutócratas «hipnotizados por el prestigio» que estaban al frente de la Filarmónica de Nueva York; encontraba más emoción en los conciertos al aire libre en el Lewisohn Stadium, en Harlem, en los que el público se expresaba con libertad. Mason citó encantado un letrero que decía: «Rogamos respetuosamente al público que se abstenga de lanzar almohadillas.»

En las salas de concierto imperaba una etiqueta más estricta. Los aplausos volvían a estar racionados; se instaba a los oyentes a que se controlaran no solo durante la música, sino también entre los movimientos de una composición de grandes dimensiones, incluso después de esas ruidosas codas de los primeros movimientos que prácticamente suplicaban una buena tanda de aplausos y gritos. Los músicos y los críticos alemanes se inventaron esta regla en los primeros años del siglo XX. Leopold Stokowski, cuando estuvo al frente de la Orquesta de Filadelfia, fue una figura crucial a la hora de trasladar esta práctica a Estados Unidos. Mason escribió en su libro: «Después de la Marcha Fúnebre de la *Heroica,* sugirió alguien, el Sr. Stokowski podría al menos haber pulsado un botón para informar al público con una señal luminosa (que no hiciera ningún ruido): "Ahora pueden ustedes cruzar la otra pierna."»

En la década de 1930, una nueva generación de compositores, directores de orquesta y gente de radio abrazaron la idea de Farwell de «música para todos». Empezó la época legendaria de la cultura al alcance de todos. David Sarnoff, que se hallaba al frente de la NBC, tuvo una visión en la que Toscanini estaba dirigiendo para un público masivo, y el público, como era de esperar, se materializó, y los oyentes se contaron por millones. Los estudios de Hollywood contrataron a compositores como Erich Wolfgang Korngold, Aaron Copland y Bernard Herrmann, e incluso fueron en pos de gigantes modernistas como Schoenberg y Stravinsky (los dos pidieron demasiado dinero). La administración Roosevelt fundó el Proyecto Federal de Música, que en dos años y medio entretuvo a noventa y cinco millones de personas; se celebraban conciertos en reformatorios para niños delincuentes y en localidades rurales de Oklahoma. Nunca anteriormente había llegado la música clásica a públicos tan vastos y diversos. Quienes consideran la forma de expresión artística como algo intrínsecamente elitista podrían reflexionar sobre una ironía: en una época de crisis económica ininterrumpida, cuando Estados Unidos se desplazó más hacia la izquierda que en ningún otro momento de su historia, cuando las ideas con un sesgo socialista amenazaban la religión nacional de la libre empresa, la música clásica lograba su máxima popularidad. Las interpretaciones de música de Beethoven dirigidas por Toscanini simbolizaron un espíritu de altruismo y unión, tanto durante la Gran Depresión como durante los años subsiguientes de la guerra.

Muchos jóvenes sofisticados de los años veinte y treinta, sin embargo, tenían un punto de vista diferente. Veían la ópera y la sinfonía como fortalezas cubiertas de telarañas de la alta sociedad y se aferraron a la cultura

popular como una vía de escape. En 1925, una joven de gran relevancia social llamada Ellin Mackay, la hija del presidente del consejo de la Filarmónica de Nueva York, causó un gran revuelo al abandonar la serie acostumbrada de bailes en los que las jóvenes acomodadas hacían su presentación en sociedad y elegir, en cambio, el cabaret y el circuito de los clubes nocturnos. Ella justificó sus proclividades en un ingenioso artículo titulado «Por qué vamos a los cabarets: una posdebutante se explica», que apareció en una revista entonces en ciernes llamada *The New Yorker*, la publicidad subsiguiente permitió que la publicación echara a rodar. La noche inaugural de la temporada en la *Metropolitan Opera* era uno de los espantosos rituales de que se sintió liberada la debutante de la Edad del Jazz. Mackay provocó un escándalo aún mayor cuando se comprometió con Irving Berlin, el compositor de «Alexander's Ragtime Band». Su padre anunció públicamente que desheredaría a su hija si persistía en sus planes. Ellin e Irving se casaron igualmente y Clarence Mackay se convirtió en una figura ridiculizada en la prensa popular, que lo presentaba como la imagen misma del esnob amante de la alta cultura.

Las deserciones fueron legión. Cari Van Vechten, el famoso autor de *Nigger Heaven (Paraíso negro),* comenzó como un crítico de música clásica para *The New York Times*; asistió al estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y ensalzó a su autor como un salvador. Luego su atención empezó a deambular y encontró más vida y verdad en el ragtime, el Tin Pan Alley, el blues y el jazz. Gilbert Seldes, en su libro de 1924 *The Seven Lively Arts (Las siete artes llenas de vida),* declaró que «"Alexander's Ragtime Band" y "I Love a Piano" ("Me encanta un piano") son piezas musical y emocionalmente más sólidas que *Indian Love Lyrics (Poemas de amor indios)* y "The Rosary" ("El rosario")» —canciones populares de consumo doméstico de la Edad Dorada— y que «el circo puede ser y es con frecuencia más artístico que la *Metropolitan Opera House* de Nueva York». Para los conocedores de la joven música afroamericana, el desencanto fue más amargo y más personal. En 1893, Antonín Dvorák, el director del Conservatorio Nacional de Nueva York, había profetizado una gran época para la música negra y sus palabras suscitaron esperanzas de que la música clásica contribuiría a mejorar la situación de la raza. Gente como James Weldon Johnson esperaban al Beethoven negro que escribiera la música de los trombones de Dios. Muy pronto, jóvenes aspirantes a cantantes, violinistas, pianistas y compositores en ciernes se toparon con un muro de racismo. Solo pudieron ganarse la vida decentemente dentro de la música popular.

Se había producido un cambio importante dentro de la función social de la música. En la Edad de Oro, la música clásica había conferido a la clase media blanca aires aristocráticos; en la Edad del Jazz, la música popular contribuyó a que esa misma clase se sintiera deprimida y sucia. Una estúpida película de 1934 titulada *Murder at the Vanities (El crimen del Vanities)* compendia las guerras de géneros de la época. Está ambientada en las bambalinas de un

espectáculo de variedades del estilo de los de Ziegfeld, uno de cuyos números presenta a un músico, vagamente ataviado como Liszt, que dirige una versión orquestal de la Segunda Rapsodia Húngara. Duke Ellington y su banda siguen no dejan de aparecer al fondo, tocando insolentes riffs. Posteriormente echan a los amanerados músicos clásicos y tocan una parodia titulada *Ebony Rhapsody* (Rapsodia de ébano): «Tiene esos solos, tiene esas frases / que el Sr. Liszt jamás reconocería.» Liszt reaparece con una metralleta y acribilla a la banda. La metáfora no andaba tan desencaminada. Aunque muchas personas del mundo clásico hablaban del jazz en términos laudatorios —Ernest Ansermet le dedicó a Sidney Bechet la palabra «genio»—, otros dispararon ráfagas verbales en un esfuerzo por acabar con los advenedizos. Daniel Gregory Mason, el hombre que quería que se lanzaran más almohadillas, fue uno de los peores ofensores, llegando a calificar el jazz de un «estadio enfermizo en el progreso del alma humana».

El desprecio circulaba en las dos direcciones. La cultura del jazz, al menos en sus recintos blancos, se encontraba muy afectada por ese esnobismo a la inversa que se felicita incansablemente de librarse de la elite. (El cantante en *Murder at the Vanities* se jacta de encontrar un ritmo que Liszt, precisamente él, no podría comprender nunca: qué esnob.) La música clásica se convirtió así en el contraste perfecto para que los músicos populares pudieran reafirmar su atractivo. Los compositores, a su vez, se sintieron molestos por el hecho de que se les considerara implícitamente una especie de monstruosos potentados. Ellos eran quienes estaban sintiéndose avasallados por el poder del dinero. Ésta fue la queja formulada por Lawrence Gilman, de *The New York Tribune*, después de que Paul Whiteman y su *Palais Royal Orchestra* tocaran la *Rhapsody in Blue* de Gershwin en el Aeolian Hall. A Gilman no le gustó la *Rhapsody*, pero lo que realmente le indignó fue que Whiteman insinuara que el jazz era un pobre desvalido luchando contra los gerifaltes clásicos. «Son la gente del Palais Royal quienes representan a los elementos conservadores, reaccionarios y respetables en la música actual», escribió Gilman. «Ellos son los aristócratas de la música contemporánea, los que tienen la sartén por el mango. Ellos son las figuras rutilantes, los reyes de los salarios descomunales, los amigos de los derechos de autor.» Los hechos respaldan a Gilman. A finales de los años veinte, Gershwin estaba ganando al menos cien mil dólares anuales. En 1938, Copland, uno de los compositores con mejor reputación de la música de concierto estadounidense, tenía 6,93 dólares en su cuenta corriente.

A pesar del crecimiento imparable del jazz y del pop, la música clásica conservó un estatus elevado en Estados Unidos cuando la era de la depresión y la guerra dieron paso a la Guerra Fría, con su consiguiente esplendor económico. Se destinaron grandes cantidades de dinero a las artes interpretativas, en parte dentro del marco del empeño por desbancar culturalmente a los rusos. Las becas de la Fundación Ford se tradujeron en una proliferación de grupos musicales, especialmente orquestas; allí donde

había habido docenas de orquestas profesionales, ahora había centenares. Se construyeron centros funcionales dedicados a las artes interpretativas en Nueva York, Los Ángeles y Washington, cuyas fachadas evocaban elegantes catedrales profanas. En los primeros años de la época del elepé, la música clásica hizo que los grandes sellos discográficos ganaran sustanciales sumas de dinero; Decca acabó vendiendo dieciocho millones de copias de su pionera grabación en estudio de *Der Ring des Nibelungen (El anillo del nibelungo)* de Wagner.

El verdadero reconocimiento llegó en los años sesenta, cuando la música clásica se trasladó de forma decisiva y aparentemente permanente a los márgenes de la cultura. La llegada de Dylan y de los Beatles volvió a hacer peligrar el derecho de la música clásica a erigirse en un «arte elevado», y en esta ocasión toda una generación pareció llegar a la mayoría de edad sin identificarse marcadamente con el repertorio clásico. Al público le salieron canas, descendió el número de personas que asistían a los conciertos. Según un informe, el porcentaje clásico del total de ventas de discos cayó en el curso de la década del veinte al cinco por ciento. La música se sitúa ahora en una cifra que ronda el dos por ciento del mercado. En un sesgo irónico del destino, el jazz cuenta ahora aproximadamente con el mismo segmento del conjunto de la audiencia, lo que deja a Duke Ellington al mismo nivel que al Sr. Liszt.

Toda música acaba por devenir en música clásica. Al leer las historias de otros géneros, a menudo me invade una curiosa sensación de déjá vu. La historia del jazz, por ejemplo, parece resumir la historia clásica a gran velocidad. En primer lugar, el período de la juventud rebelde: Satchmo y el Duque y Bix y Jelly Roll enseñan a una generación a perderse en la música. En segundo, la época de la pompa burguesa: las refinadas bandas de swing son el homólogo de las orquestas románticas. Tercera fase: los artistas se rebelan contra la imagen burguesa, lo que recuerda a la revolución modernista clásica, en ocasiones con citas directas (Charlie Parker transforma las primeras notas de La consagración de la primavera en «*Salt Peanuts*» [«Cacahuetes salados»]). Cuarta fase: el freejazz marca el momento en que la vanguardia pierde contacto con las masas y se convierte en una vanguardia independiente. Quinta fase: un período de retraimiento. El intento de Wynton Marsalis de emprender un renacimiento del jazz tradicionalista tiene su correlato en la música neorromántica de muchos compositores de finales del siglo XX. Pero este empeño llega demasiado tarde para devolver el arte a la corriente popular dominante.

La misma progresión se abrió camino en el rock and roll. ¿Qué eran mis hipereducados amigos punk-rock sino los cultos modernistas de la tercera fase, rebelándose contra el romanticismo abotargado del rock de los grandes estadios de la segunda fase? En los primeros años del nuevo siglo hubo mucho neoclasicismo de la quinta fase presente en lo que quedaba de rock. Los Strokes, los Hives, los Vines, los Stills, los Thrills, los White Stripes y algunas otras bandas rememoraron algunos momentos puros ya perdidos de

los años sesenta o setenta. Muchas utilizaban viejos instrumentos, viejos amplificadores, viejas mesas de mezclas. A un roquero se le oyó afirmar: «No usaré adrede algo que no haya oído ya antes.» Un disco de los White Stripes llevaba esta advertencia ludista: «Durante la grabación, mezcla o masterización de este disco no se ha utilizado ningún ordenador.»

La música clásica original se queda en un interesante limbo. Tiene una oportunidad de ser liberada de los clichés sociales que la mantienen actualmente inmovilizada. Ya ha dejado de ser la única forma que lleva la carga del pasado. Además, tiene la ventaja de poder admitir la constante reinterpretación, de renovarse con cada repetición. El mejor tipo de interpretación clásica no es una retirada hacia el pasado, sino una intensificación del presente. El error que han cometido siempre los apóstoles de la clásica es haber unido su amor por el pasado a una aversión del presente. La música tiene otras ideas: odia el pasado y quiere escaparse.

En 2003 me compré un iPod y empecé a llenarlo con música de mi colección de discos compactos. El aparato, bastante nuevo por aquel entonces, tenía una opción que permitía pasar aleatoriamente de un corte a otro. Había algo de seductor en renunciar al control y dejar que el iPod decidiera qué era lo siguiente que iba a sonar. El pequeño artilugio empezó a derribar barreras estilísticas de modos que modificaron mi manera de escuchar. Un día saltó del furioso crescendo de la «Danza de la Tierra», que pone fin a la primera parte de La consagración de la primavera, a una estupenda versión del «West End Blues» de Louis Armstrong. La primera se convirtió en una gigantesca anacrusa del segundo. En el iPod, la música se libera de todas las estúpidas autodefiniciones y de cualesquiera significados engañosos. Ya no hay fundas de discos que describan grandilocuentes escenas alpinas o famosos directores con un aire familiar a Rudolf Hess. En cambio, como le dijo Berg en cierta ocasión a Gershwin, la música es la música.

Muchos oyentes jóvenes parecen pensar del modo en que piensa el iPod. Ya no se dedican tanto a un único género, aquel que promete moldear su ser o salvar al mundo. Esto brinda al desastre de estilo de vida llamado «música clásica» una nueva e interesante oportunidad. Las listas de músicas predilectas de inteligentes amantes del rock suelen incluir algunas piezas clásicas del siglo XX. Los expertos en música dance electrónica mencionan entre sus héroes a Karlheinz Stockhausen, Terry Riley y Steve Reich. Del mismo modo, los compositores más jóvenes están escribiendo música tremendamente influida por el minimalismo y su prole electrónica, por más que se aferren a la tradición europea. Y nuevas generaciones de músicos están quitándose la máscara de la olímpica indiferencia (un músico silencioso y de rostro imperturbable entra en el escenario y empieza a tocar). Han comenzado a aparcar el esmoquin, a explicar la música desde el escenario, a valerse de la

iluminación y los telones de fondo para producir un espectáculo levemente teatral. Están encontrando aliados en el mundo «popular», a algunos de los cuales les preocupan menos las ventas y los cachés que a la típica estrella del violín. Las fronteras entre «popular» y «clásico» están empezando a desdibujarse de un modo creativo, y únicamente ven un problema los Johann Nikolaus Forkel de cada uno de los bandos.

Lo extraño de la música clásica en Estados Unidos en la actualidad es que grandes cantidades de personas parecen conscientes de su existencia, les suscita curiosidad, e incluso saben mucho de ella, pero no van a conciertos. Quienes tratan de vender a las orquestas tienen un nombre para estos molestos fantasmas: son «no asistentes a conciertos con conciencia cultural», por citar un artículo de la revista *Symphony.* Conozco cómo son; la mayoría de mis amigos constituyen buenos ejemplos. Conocen los principales nombres y períodos de la historia de la música: han leído lo que Nietzsche escribió sobre Wagner, podrían identificar a Stravinsky en una rueda de reconocimiento, tienen discos de Glenn Gould y algunos de Mahler y puede que un cedé de Arvo Párt. Siguen el resto de las artes: van a galerías de arte, leen nuevas novelas, ven películas no comerciales. Pero no han pagado nunca por asistir a un concierto clásico. Casi hacen gala de su ignorancia. «No sé ni una palabra de Beethoven», anuncian, que no es lo que dirían si el tema fuera Henry James o Stanley Kubrick. Este es un ámbito en el que incluso los sofisticados se envuelven con la bandera antiintelectual típicamente estadounidense. No es enteramente su culpa: siglos de intolerancia clásica han contribuido a la creación del no asistente a conciertos con conciencia cultural. Cuando cuento a la gente lo que hago para ganarme la vida, veo una y otra vez la misma mirada: los ojos desviéndose rápidamente hacia otro lado, como si estuvieran a punto de recibir una reprimenda por no saber nada de los Does sostenidos. Después de esto llega la serena declaración de ignorancia. La vieja batalla cultural se libra y se pierde antes de que yo diga una sola palabra.

Me imagino a mí mismo al otro lado: como un aficionado al pop de cuarenta y tantos años que quiere probar algo diferente. Me compro como diversión un disco de Otto Klemperer dirigiendo la Heroica y elijo justo éste porque Klemperer es el padre del actor que hace de Coronel Klink en la serie de televisión *Hogan's Heroes*. Oigo dos acordes fuertes impresionantes y a continuación lo que las notas del disco afirman que es un tema «verdaderamente heroico». Suena vagamente laxo, desigual, como un vals. Mi mente vaga sin rumbo. Esta vez oigo una cierta atractiva grandiosidad adolescente, gritos brutales aquí y allá. El resto es mecánico, remoto. Pero cada vez que vuelvo planifico un poco más del mundo imaginario. Invento historias para cada una de las cosas que van sucediendo. Grandes acordes, el héroe de pie entre bastidores, un pensamiento perturbador, el héroe perorando por unos altavoces, algunas ideas para canciones que no se ponen de moda, un hombre o una mujer suplicando, el héroe que devuelve el grito, tensión, rabia, conspiraciones: ¿intento de asesinato? El nervioso esplendor de todo ello pasa

por debajo de mi piel. Voy a una librería y miro el estante clásico, que parece tener más libros para Idiotas y Bobos que ninguna otra sección. Leo el ensayo de Bernstein incluido en *The Infinite Variety of Music*, conecto alguno de los ejemplos con la música, disfruto con las historias del compositor gritando por culpa de Napoleón y vuelvo a escuchar otra vez. En algún momento posterior a la décima escucha, la música pasa a ser mía; sé lo que está fraguándose casi en cada rincón y me regocijo sabiéndolo. Es como si pudiera predecir las noticias.

Ya soy lo bastante aficionado como para comprar una entrada de veinticinco dólares para oír a una famosa orquesta tocar en vivo la *Heroica.* No es una experiencia muy heroica. Me siento desanimado desde el instante en que entro en la sala. Mis vaqueros negros atraen miradas desaprobatorias de hombres que parecen hacer de modelos de la colección de Johnny Carson. Observo a mi alrededor con recelo las veinte tonalidades de beige con que está decorada la sala. Comienza la música, con esos acordes imperiosos que dicen: «Escucha esto.» Pero de alguna manera me resulta difícil pensar en que Beethoven detestaba toda tiranía sobre la mente humana cuando el hombre que está sentado a mi lado es clavadito a mi dentista. La secuencia del asesinato en el primer movimiento es menos apasionante cuando los músicos no muestran emoción alguna en sus rostros. Toso; un hombre delgado, que sigue una partitura con las esquinas de algunas páginas dobladas, me fulmina con la mirada. Cuando al movimiento le falta aproximadamente un minuto para terminar, una anciana se escabulle lentamente por un lateral de la sala, con un aspecto de enorme insatisfacción en su cara, seguida algunos pasos por detrás por un marido de rostro inexpresivo. Finalmente, tres maravillosos acordes para acabar, concebidos evidentemente para desatar una catarata de aplausos. Empiezo a aplaudir, pero el hombre con la partitura vuelve a fulminarme con la mirada. No se aplaude en medio de música extraordinariamente extraordinaria, ¡ni siquiera cuando el compositor quiere que lo hagas! Tosiendo, moviéndose, susurrando, el público suprime sus ganas de expresar placer. Es como una retención anal masiva. El lento avance de la Marcha fúnebre, o *Marcia fúnebre,* como todos insisten en llamarla, comienza. Empiezo a sentir que mi recién descubierto respeto por la música avanza arrastrado por detrás de la carroza fúnebre.

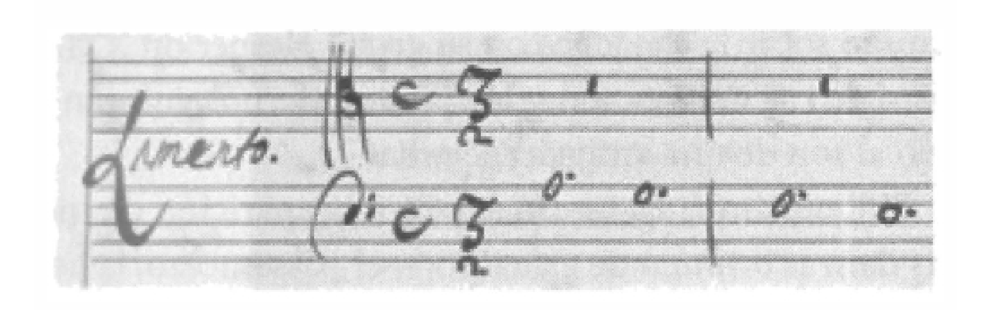
Pero sigo adelante. Durante el tiempo que dura la Marcia, intento hacer caso omiso de la gente y concentrarme en la música. Tengo la sensación de que lo que estoy oyendo es un fenómeno absolutamente natural, la suma de las vibraciones de diversos instrumentos viejos y decrépitos que reverberan por una sala semejante a una caja. Cada roce de un arco se traduce en una hebra de sonido; lo que veo es lo que oigo. De modo que cuando los violonchelos y contrabajos hacen que tiemble el suelo con su gran nota grave en el centro de la marcha (lo que Bernstein llama el «¡zas!»), el impacto del momento es puramente físico. Los amplificadores son para afeminados, empiezo a pensar. La orquesta no está tocando con la misma fuerza intimidatoria de los héroes

de Klemperer, pero el timbre es más cálido y más profundo y más redondeado que en el disco. Hago las paces con la rigidez de la escena al pensar en ella como un marco impasible para un acto apasionado. Quizás es así como tiene que ser: Beethoven necesita una audiencia pasiva a modo de contraste. A mi izquierda, un dentista adormilado; a mi derecha, un sufrido esteta; y, delante de mí, la marcha fúnebre que se eleva hasta adoptar una furia fugada y acaba descomponiéndose en recuerdos de temas suavemente sollozantes, para luego dar paso a una atmósfera enteramente nueva: enérgica, sonriente, abruptamente cambiante, un poco ebria.

Hace dos siglos, Beethoven se abalanzó sobre el manuscrito de la Heroica y tachó el nombre de Napoleón. A menudo se dice que lo que hizo fue erigirse él a cambio en el protagonista de la obra. Lo cierto es que modeló un arquetipo —el artista como un héroe rebelde— que los artistas modernos siguen reciclando. Me pregunto, sin embargo, si el gesto de Beethoven tuvo el significado que suele atribuírsele. Quizás estaba liberando su música de una interpretación demasiado específica, de sus propias preocupaciones. Estaba dejando su sinfonía a la deriva, como un mensaje en una botella. Difícilmente podría haber imaginado que viajaría doscientos años, a través del oscuro corazón del siglo , hasta adentrarse en la pulverizador época electrónica. Pero él sabía que llegaría lejos y no la sobrecargó. Ahora había un espacio en blanco, rasgado, en la cubierta de la partitura. La sinfonía se convirtió en algo fragmentario, inconcluso, e inconclusa sigue estando. Vuelve a completarse solo en la mente y el alma de alguien que la escucha por primera vez, y que vuelve a escucharla. El héroe es usted.

2
CHACONA, LAMENTO, WALKING BLUES

LÍNEAS DE BAJO DE LA HISTORIA DE LA MÚSICA



A comienzos del siglo XVII, cuando el imperio español alcanzó su cénit, se puso muy de moda la chacona, una danza sexy y remolineante que hipnotizaba a todos cuantos la oían. Nadie sabe con certeza de dónde provenía, pero pruebas dispersas apuntan a que surgió en algún lugar de las colonias españolas en el Nuevo Mundo. En 1598, Mateo Rosas de Oquendo, un soldado y funcionario de la corte que había pasado una década en Perú, incluyó la chacona en una lista de danzas y arias populares en el país con «nombres que el demonio a puesto». Como ninguna persona de carne y hueso podía resistirse a semejantes sonidos, escribió Oquendo, la ley debería hacer la vista gorda ante cualquier perjuicio que pudieran causar.

El demonio hizo un trabajo espléndido: la chacona se encuentra perfectamente concebida para hechizar los sentidos. Está escrita en compás ternario, con un acento en la segunda parte para favorecer un balanceo de las caderas. Los intérpretes del grupo que toca la chacona establecen un *ostinato:* un motivo, línea de bajo o progresión acórdica que se repite de un modo insistente (*«ostinato»* es el término italiano para «obstinado»). Otros instrumentos incorporan variaciones, cuanto más desenfrenadas, mejor. Y los cantantes dan un paso adelante para contar historias subidas de tono de *la vida bona,* la buena vida. El resultado es un pequeño tornado sonoro que gira formando círculos al tiempo que prosigue su avance irresistible. Cuando un grupo de música antigua reconstruye la forma —el violagambista catalán Jordi Savall improvisa a menudo sobre la chacona con su grupo Hespérion XXI—, los siglos se desvanecen y los pies modernos golpean el suelo al son de una antigua melodía.

El Renacimiento tardío asistió a la aparición de muchas danzas *ostinato* de este tipo —el passamezzo, la bergamasca, la zarabanda, la folia—, pero la chacona acabó adquiriendo una cierta notoriedad. Los escritores del Siglo de Oro español se recrearon en su exótica y dudosa reputación: Lope de Vega personificó la danza como una vieja que «de las Indias a Sevilla / ha venido por la posta». La novela ejemplar de Cervantes *La ilustre fregona,* publicada en 1613, contiene una escena en la que un joven noble se hace pasar por un aguador y toca una chacona en una popular posada para deleite de las mozas y los mozos de mulas. Canta:

Entren, pues, todas las ninfas
y ninfos que han de entrar,
que el bayle de la chacona
es más ancho que la mar.

Las letras de las chaconas suelen resaltar la confusión que caracteriza a la danzar su habilidad para trastocar ocasiones solemnes y derribar inhibiciones. Los ladrones la utilizan para engañar a su presa. Los reyes se sitúan a la par que sus súbditos. Cuando un sacristán dice sin querer en un funeral «vida bona» en vez de «Réquiem», todos empiezan a dar brincos con el ritmo familiar, incluido, al parecer, el cadáver. «Un sarao de la chacona», una canción publicada por el músico español Juan Arañés, presenta esta ajetreada escena:

Porque se casó Almadán
se hizo un bravo sarao,
danzaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrán
y una cuñada de Orfeo
comentaron un guineo
y acabólo una amazona
y la fama lo pregona.
A la vida, vidita bona,
vida, vámanos a Chacona.

A continuación se asiste a un desfile surrealista de invitados a la boda: un ciego golpeando a las chicas con un palo, un pagano africano cantando con un gitano, un médico con cacerolas alrededor del cuello. Borrachos, ladrones, cornudos, camorristas y hombres y mujeres de mala reputación completan la escena.

El rey Felipe II, el austero soberano del imperio español, murió en 1598, en

torno a la época en que la chacona se dejó ver por primera vez en Perú. En los últimos meses de su reinado, Felipe tomó nota de ciertas danzas inmorales que estaban circulando por Madrid; las autoridades religiosas le habían advertido de que la frivolidad desenfrenada en la ciudad se asemejaba a la decadencia del imperio romano. El debate prosiguió después de la muerte de Felipe. En 1615, el Consejo Real prohibió en los teatros públicos la chacona, la zarabanda y otras danzas que se tenían por «lascivas», «deshonestas» o «malsonantes». Lo cierto es que las autoridades tenían poco que temer de estos numerillos subidos de tono. Provocan una pequeña sacudida de rebelión, pero el orden establecido permanece intacto. Los nobles errantes del relato de Cervantes recuperan sus verdaderos papeles; los personajes de «Un sarao de la chacona» vuelven seguramente al día siguiente a sus lugares habituales. Resulta revelador que Arañés dedicara su colección de canciones a su patrono, el embajador español ante la Santa Sede. La vida cortesana no tuvo ningún problema a la hora de asimilar la chacona, que se convirtió muy pronto en una forma respetable dentro de lo que ahora llamamos música clásica.

La historia posterior de la chacona corta una sección transversal a lo largo de cuatro siglos de cultura occidental. Cuando amainó la moda original, los compositores exploraron ávidamente las posibilidades ocultas de la danza, ideando intrincadas variaciones sobre una sencilla idea. Pasó a manos italianas, francesas, alemanas e inglesas, adoptando máscaras de arcano virtuosismo, elegancia aristocrática, meditaciones en modo menor y elevados anhelos. Luis XIV, cuyo imperio eclipsó al de Felipe, bailó la *chaconne* en la corte de Versalles; en la época moderna, el término francés para designar la danza ha sido el que generalmente ha prevalecido. Johann Sebastian Bach, en el último movimiento de su Segunda Partita para violín solo, escribió una chacona de una severidad casi chocante, y logró que la forma pasara a ser casi irreconocible. En la época romántica, la chacona dejó de estar de moda, pero en medio de los terrores del siglo XX, los compositores volvieron a hacerla suya, asociándola más con la extrema gravedad de Bach que con la efervescencia del original. La chacona ha seguido evolucionando en la música de las últimas décadas. En 1978, Gyórgy Ligeti, un vanguardista con una dilatada memoria histórica, escribió una pieza para clave titulada Hungarian Rock (Chaconne) (Rock húngaro [Chacona]), que revivió la vitalidad española y la imbuyó de boogie-woogie.

La tortuosa carrera de la chacona se cruza en numerosas ocasiones con la de otra figura ostinato, el basso lamento. Se trata de una línea de bajo repetida que recorre el intervalo descendente de una cuarta, siguiendo a veces los pasos del modo menor (piénsese en el riff para piano de «Hit the Road Jack» («En marcha, Jack»), de Ray Charles, y descendiendo a veces gradualmente por la escala cromática (piénsese en el «Crucifixus» de la Misa en Si menor de Bach o, si se prefiere, en «Simple Twist of Fate» [«Un sencillo giro del destino»]), de Bob Dylan:



Si la chacona es algo mudable e imprevisible, que cambia radicalmente su significado según va desplazándose en el espacio y en el tiempo, estos motivos de llanto y anhelo sacan a la luz profundas continuidades en la historia de la música. Parecen poseer casi una trascendencia intrínseca, como si fueran fragmentos de una hebra de ADN musical.

Los teóricos nos advierten de que la música es un arte no referencial, que sus propiedades afectivas dependen de asociaciones extramusicales. De hecho, con un cambio de variables, una bulliciosa chacona puede convertirse en un lamento fúnebre. No hay nada en este medio que se encuentre fijado. «Considero que la música es, por su propia naturaleza, impotente para expresar nada», afirmó Stravinsky, precaviéndose contra interpretaciones sentimentales. Pero una vez más, cuando Stravinsky compuso el lamento inicial de su ballet *Orpheus (Orfeo),* recurrió a la misma figura descendente de cuatro notas que ha representado el dolor durante al menos un millar de años.

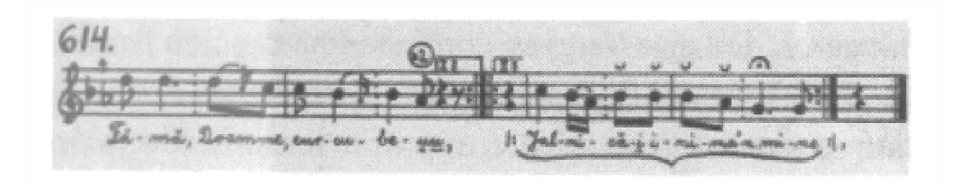
LAMENTO FOLCLÓRICO

A lo largo de milenios, los estudiosos han intentado construir una gramática del significado musical. Los antiguos griegos creían que su sistema de escalas podía relacionarse con gradaciones de emoción. Las ragas indias incluyen categorías como *hasya* (alegría), *karuna* (tristeza), *raudra* (ira) y *shanta* (paz). En la música europea occidental, se piensa que las canciones en modo mayor son alegres, mientras que las escritas en modo menor son tristes. Aunque estas distinciones se vuelven borrosas al examinarse en mayor detalle —la Quinta Sinfonía de Beethoven, en un musculoso Do menor, desafía toda categorización—, somos, por regla general, sorprendentemente expertos a la hora de captar el mensaje buscado de una pieza musical desconocida. Los psicólogos han comprobado que los oyentes occidentales pueden clasificar correctamente las sagas indias por tipos, aun cuando no sepan nada de la música. Asimismo, el pueblo mafa de Camerún, que habita en lugares remotos de las montañas Mandara, llevó a cabo fácilmente un ejercicio similar con ejemplos occidentales.

La música que expresa desánimo es especialmente difícil de confundir. Cuando una persona llora, generalmente hace un ruido que se desliza hacia abajo y luego salta a una nota incluso más aguda para iniciar de nuevo el deslizamiento. No es sorprendente que algo similar suceda en los lamentos

musicales de todo el mundo. Estas figuras descendentes por grados conjuntos sugieren no solo los sonidos que emitimos cuando estamos afligidos, sino también esas cabezas gachas y esos hombros caídos que suelen acompañarlos. En un sentido más amplio, insinúan un descenso espiritual, incluso un viaje al averno. En un ensayo pionero sobre el lamento cromático, el compositor Robert Müller-Hartmann escribió: «Se provoca una visión de la tumba o del Hades con su resuelta querencia descendente.» Al mismo tiempo, los lamentos nos ayudan a abrirnos camino para salir del laberinto de la desesperación. Al igual que la tragedia aristotélica, facilitan una purga de la pena y el miedo: por medio del ritual repetitivo del lamento, domeñamos los límites de la emoción, damos forma al caos interior.

En 1917, el compositor húngaro Béla Bartók, un apasionado recopilador de música folclórica, llevó su cilindro Edison al pueblo transilvano de Mânerău y grabó el *bocet*, o lamento, de una mujer suspirando por su marido ausente: «*Transfórmame en un arco iris, Señor, / para ver dónde está mi marido*.» La melodía desciende cuatro grados sollozantes:



Este modelo reaparece en toda la música folclórica de Europa oriental. En un pueblo de la región de Domogy, en Hungría, se grabó a una mujer cantando una melodía sorprendentemente similar mientras exclamaba: «Ay de mí, ¿qué he hecho contra el gran Señor, que me ha arrebatado a mi amado esposo?» En las bodas rusas, en las que un simbólico «matar a la novia» constituye parte del rito nupcial, los gemidos de la prometida recorren a menudo el curso descendente de una cuarta. Se han documentado lamentos comparables en la región de Mangystau, en Kazajistán, y en los territorios karelianos de Finlandia y Rusia, con presencia de paralelismos más lejanos entre el pueblo shipibo-conibo, en el alto Amazonas, y entre los kaluli de Papúa Nueva Guinea.

Si se tocan enérgicamente estas cuatro notas descendentes en una guitarra, el resultado son los ingredientes del flamenco. El motivo es especialmente prominente en el género flamenco que recibe el nombre de siguiriya, que surge de los modelos más antiguos del lamento gitano. En una grabación de 1922, Manuel Torre canta una siguiriya clásica, mientras el guitarrista El Hijo de Salvador toca con fuerza la figura fatídica:

Siempre por los rincones
te encuentro llorando...

El flamenco es más que lamento, por supuesto. Como escribió Federico García Lorca a propósito de la siguiriya: «Viene del primer llanto y el primer beso.»

No toda melodía descendente, por supuesto, guarda relación con el lamento. El tratado *Música folclórica de los húngaros*, de Lajos Vargyas, contiene una canción llamada «Hej, Dunaról fuj a szél», cuyas frases lentas, con una clara querencia descendente, muestran los indicadores de la tristeza musical. Pero se trata en realidad de una canción de coqueteo, en la que la cantante saca partido de una situación desfavorable: «Eh, el viento está soplando desde el Danubio / Acuéstate a mi lado, así no te alcanzará.» Ciertos lamentos carecen, asimismo, de elementos «lacrimosos» evidentes: el aria «Che faró senza Euridice», de la ópera *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, comienza con una frase contenida que traza un arco ascendente y está escrita en un luminoso modo mayor.

En otras palabras, no hay significantes de la emoción globalmente coherentes. La música es algo diferente de un lenguaje universal. Sin embargo, el topos del lamento aparece con tanta frecuencia en diversas tradiciones como para haberse convertido en un punto de referencia perdurable. Peter Kivy, en su libro *Sound Sentiment (Sentimiento sonoro),* defiende que la expresión musical se divide en dos categorías: «perfiles», formas melódicas que imitan algún aspecto básico del habla o la conducta humanas; y «convenciones», gestos que, en el seno de una cultura concreta, los oyentes aprenden a asociar con estados psicológicos determinados. La figura descendente del lamento es más perfil que convención y constituye un prometedor hilo que seguir a lo largo del laberinto musical.

EL ARTE DE LA MELANCOLÍA

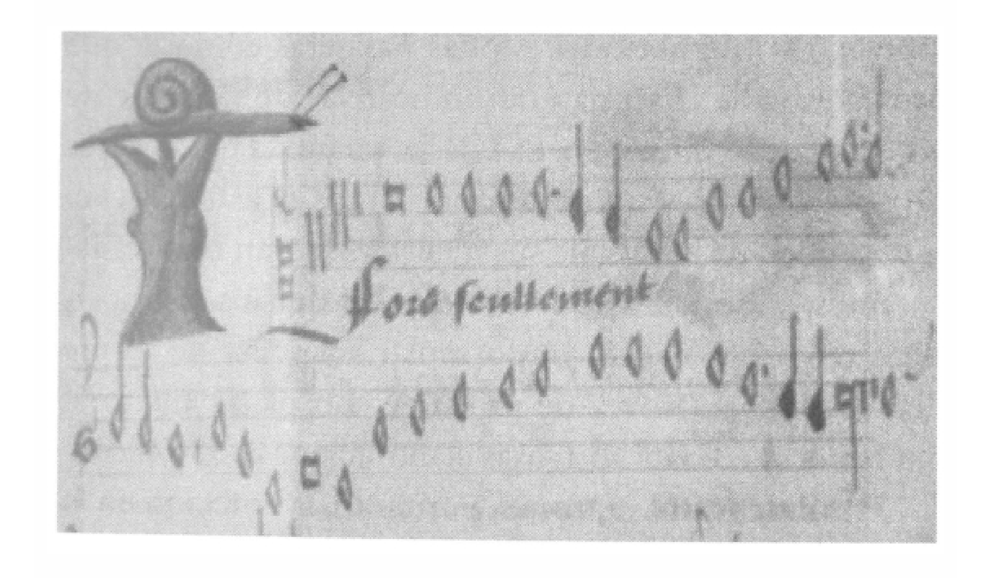
Los arquetipos emocionales llegaron tarde a la música escrita o compuesta. A finales de la Edad Media, un estilizado despliegue de líneas semejantes al canto llano funcionaban indistintamente para textos de deseo, dolor y devoción. Hildegard von Bingen, abadesa de Rupertsberg (1098-1179), mostró una de las primeras personalidades fuertemente definidas de la historia de la música, aunque el fervoroso misticismo de sus obras emana más de las palabras que de la música. La línea vocal inicial de «Laus Trinitati» («Loa a la Trinidad, que es sonido y vida») de Hildegard presenta una forma ascendente y descendente muy similar a la de «O crúor sanguinis» («Oh, sangre

derramada que resonó en lo alto»). Aun así, es posible identificar unos pocos efectos explícitamente emocionales en la música medieval: «no meros signos, sino auténticos síntomas de sentimiento», en palabras del experto John Stevens. Es posible que el perfil del lamento se encuentre entre los más antiguos. En el drama litúrgico del siglo XII *Ludus Danielis (El juego de Daniel)*, el profeta lanza un grito descendente por grados conjuntos al enfrentarse a la muerte en la guarida del león: «¡Heu, heu!»

Cuando la Edad Media dio paso al Renacimiento, «síntomas de sentimiento» manaron a chorros por todo el paisaje musical. Guillaume de Machaut (m. 1377), el más famoso practicante del estilo rítmicamente acerado del Ars Nova, se recreó en los placeres y los padecimientos del amor, y puede oírse una marcada diferencia entre las figuras suavemente remolineantes de «Tant doucement» («Tan dulcemente me siento aprisionado») y la descarnada línea descendente de «Mors sui» («Muero si no te veo»). Este énfasis en la emoción palpable, que linda en lo erótico, se hallaba conectado probablemente con la creciente confianza y empuje de la nobleza independiente y de las clases mercantiles. En el siglo siguiente, Marsilio Ficino, el filósofo neoplatónico florentino, describiría la música como un arte que presenta «las intenciones y pasiones del alma tan bien como las palabras [...] de una forma tan convincente que provoca de inmediato que tanto el cantante como los oyentes la imiten y representen las mismas cosas». La concepción de la música como un acicate para la acción individual constituía un desafío implícito a la doctrina medieval y lo cierto es que el resurgimiento de las ideas griegas operado por Ficino dio lugar a sospechas de herejía.

Cuando las corrientes profanas se infiltraron en la música religiosa, empezó una nueva e importante fase en la composición. El arte musical culto del posterior Renacimiento fue la polifonía, el intrincado entrelazamiento de múltiples ramales melódicos. Una serie de compositores de los Países Bajos —que contaron con la protección primero de los duques de Borgoña y, después, de patronos como Luis XI de Francia y Lorenzo el Magnífico de Florencia— escribieron misas en varios movimientos de una complejidad sin precedentes, quizá las primeras obras escritas en la tradición clásica que buscaban provocar resueltamente el sobrecogimiento. Estos compositores adoptaron una nueva práctica, de origen inglés, de dejar que un tema preexistente se hiciera con el control de una obra de grandes dimensiones. En un principio, las melodías se tomaban del canto llano litúrgico, pero más tarde hicieron su aparición las melodías populares. El maestro del juego fue Johannes Ockeghem (m. 1497), que al parecer cantaba con una profunda voz de bajo y que vivió hasta alcanzar una edad venerable. En torno a 1460, Ockeghem escribió una chanson titulada *«Fors seulement»*, cuyo texto, sobre la tristeza causada por el amor no correspondido, comienza con los versos *«Fors seulement l'attente que le meure, / En mon las cueur nul espoir ne demeure»* («Excepto solamente por aguardar la muerte, / ninguna esperanza habita en mi fatigado corazón»). Sus primeras notas se corresponden con el

perfil del lamento de diversas tradiciones folclóricas:



La canción de Ockeghem se hizo enormemente popular y sirvió de inspiración para docenas de arreglos; una versión de Antoine Brumel incorporó un texto que comenzaba con las palabras «Du tout plongiet au lac de desespoir» («Sumido por completo en el lago de la desesperación»). Más tarde la melodía serviría de cantus firmus, o «canto fijo», para versiones musicales del texto de la misa. El Kyrie de la Missafors seulement del propio Ockeghem comienza con una serie escalonada de descensos, con los bajos adentrándose en regiones casi wagnerianas. La ilusión de un espacio tridimensional resultante de ese descenso vertical es una sensación novedosa que proporciona la música de Ockeghem; otra es el movimiento en cascada de las voces, con los consiguientes solapamientos, una temprana demostración de la magia del sonido organizado. Según va avanzando la misa, la canción de desesperación se transforma en un signo de la gloria de Cristo.

Después de alcanzar un cénit de refinamiento en las obras de un discípulo de Ockeghem, Josquin Desprez, la importancia de la polifonía declinó a finales del siglo XVI. Los oyentes demandaban nuevos estilos, a menudo más sencillos. El mercado musical creció de un modo espectacular, con la imprenta fomentando un público no especializado e internacional. Modas pasajeras como la que protagonizó la chacona eran indicativas de la creciente vitalidad de lo vernáculo. La Iglesia, sacudida por el desafio de la Reforma y sus pegadizos himnos de alabanza, vio la necesidad de hacer que sus mensajes fueran más transparentes; el Concilio de Trento decretó que los compositores religiosos habían de formular sus ideas de forma más inteligible, en vez de

procurar «un placer huero al oído» por medio de abstrusas elaboraciones polifónicas.

Por muchísimas razones, por tanto, la emoción en la música se convirtió en un asunto candente. El teórico Gioseffo Zarlino, en su texto de 1558 *Le istitutione harmoniche*, aconsejaba a los compositores «utilizar armonías alegres y ritmos rápidos para temas joviales; y armonías tristes y ritmos graves para temas tristes». Zarlino continuaba así: «Pero cuando un compositor quiera expresar los segundos efectos, entonces utilizará (conforme a la observancia de las reglas señaladas) los movimientos que proceden por medio del semitono, y por los del semiditono y otros similares», una referencia a la sinuosa escala cromática, que se había desaconsejado desde hacía mucho tiempo por ser musicalmente errónea, pero que en estos años pasó a ponerse de moda. Diversos expertos alentaron la idea de un stile moderno: música rica en sentimiento, pendiente de los matices de los textos, atenta al movimiento de una voz cantable.

Las pasiones del último Renacimiento prepararon el camino para la ópera, que nació en Italia poco antes de 1600. En las décadas que condujeron a esta profunda innovación, el gran laboratorio de invención musical fue el madrigal, un género polifónico profano que dejaba un gran margen de experimentación en la fusión de palabra y música. Mientras que los primeros madrigales tendían a ser abiertamente melodiosos, los posteriores eran en ocasiones deliberadamente enrevesados, con un espíritu comparable al de la pintura manierista. Patronos de elevadas miras fomentaban la innovación, incluso una mentalidad vanguardista; los duques de Ferrara encargaron un repertorio de música segreta, o «música secreta». El archimago del manierismo musical fue Cario Gesualdo, un noble y compositor que alumbró algunas de las músicas más extrañas de la época premoderna desde el punto de vista armónico. Su madrigal Moro lasso —«Muero, ay, en mi duelo»— comienza con una caleidoscópica secuencia de acordes engarzados a un descenso cromático de cuatro notas; Dolcissima mia vita concluye con un zarzal de notas cromáticas en torno a las palabras *« Ahi, non fia mai che brama il mió desire o d'amarti o moriré»* («Ah, que mi deseo no anhele nunca otra cosa que amarte o morir»). El texto resulta irónico a la vista de la historia personal de Gesualdo: en 1590 descubrió a su mujer en la cama con otro hombre y los dos fueron asesinados.

La moda del madrigal se extendió a Inglaterra, donde los intelectuales isabelinos estaban empuñando sus propios estandartes de independencia. Sumirse en la tristeza era el único modo de resistir la jerarquía exterior de la sociedad tardorrenacentista, el ideal de colmena en la que cada trabajador humano desempeña la tarea que le ha sido asignada. *Hamlet*, de Shakespeare, que se estrenó en torno a 1601, constituye el ejemplo evidente. La aflicción del príncipe de Dinamarca brilla como un lúgubre farol en el reino podrido de Claudio, poniendo al descubierto no solo la pérdida privada de Hamlet, sino la vacuidad de todos los asuntos humanos: *« I have that within, which passeth*

show; / These, but the trappings and the suits of woe» («Lo que es más que apariencia albergo en mi interior; / estos no son sino ropas y atavíos del dolor»). La música era un ámbito predilecto para reflexionar a la manera danesa. El compositor Thomas Morley fijó algunas directrices en su manual de 1597 *A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke (Una sencilla y fácil introducción a la música práctica):* «Si [el tema] fuera lamentable, la nota debe avanzar por movimientos lentos y pesantes, como semibreves, breves y otras semejantes [...]. Allí donde el poema hable de descenso, abismo, profundidad, infiernos y otras cosas parecidas, debes hacer que tu música descienda.» Esto reflejaba la regla de Zarlino de 1558 entendida en sentido literal. En la Inglaterra isabelina, un número desorbitado de poemas hablaron de abismo, profundidad e infierno, dejando el registro celestial un tanto desatendido.

El melancólico supremo entre los compositores ingleses fue el laudista John Dowland. Al igual que muchos de sus colegas internacionales, Dowland se permitió elementos esotéricos cromáticos, pero también mostró la aptitud de un compositor de canciones para las frases tarareables: su pieza para laúd *Lachrimae, o Lágrimas*, alcanzó su estatus de gran éxito en toda Europa en los últimos años del siglo XVI. Cuando, en 1600, Dowland publicó su Segundo Libro de Canciones, incluyó una versión vocal de *Lachrimae*, con palabras que servirían muy bien para un soliloquio de Hamlet:

Flow my tears, fall from your springs,
Exil'd forever let me mourn
Where night’s black bird her sad infamy sings,
There let me live forlorn.

Brotad, lágrimas mías, caed de vuestra fuente,
dejadme penar para siempre exiliado
donde el negro pájaro de la noche canta su miseria tristemente,
dejadme allí vivir acongojado.

Las cuatro primeras notas de la melodía tienen un aire familiar: atraviesan los mismos intervalos —tono, tono, semitono— que se recorren en «Fors seulement» de Ockeghem. Subrayando la trascendencia personal del tema, Dowland lo convirtió en el motivo conductor de su ciclo de piezas para conjunto de violas da gamba, fechado en 1604 y titulado también *Lachrimae*.

En la obra maestra instrumental de Dowland no se ofrece ninguna razón para el fluir de lágrimas, ningún motivo bíblico o literario. La música pasa a ser autosuficiente, tomando como tema su propia fuerza expresiva. *Lachrimae* podría haberse citado como una ilustración en el tratado de Robert Burton, de 1621, *The Anatomy of Melancholy (La anatomía de la melancolía)*, que

medita sobre la capacidad de la música para vencer todas las defensas humanas: «Al hablar sin una boca, ejerce el dominio sobre el alma y la transporta más allá de sí misma, la ayuda, la eleva, la amplía.» La música podría inyectar melancolía en un temperamento por lo demás feliz, admite Burton, pero se trata de una «melancolía agradable». Esa frase compendia la estética de Dowland. Sus canciones apesadumbradas se revisten de un cierto aire suntuoso, como si la tristeza fuese un lugar en el que refugiarse lejos del bullicio, un reino del crepúsculo en el que el tiempo se detiene durante un rato. La melodía de *Lachrimae* se convierte, en cierto modo, en el himno del hombre eternamente solitario. De hecho, como señala el musicólogo Peter Holman, Dowland anticipó la idea de Burton en el prólogo a su colección: «Son sin duda agradables las lágrimas que llora la Música.»

Desde hace mucho tiempo se ha comprendido que la música tiene la capacidad de despertar sentimientos para los que carecemos de nombre. El neurobiólogo Aniruddh Patel, en su libro *Music, Language, and the Brain (Música, lenguaje y el cerebro),* establece un sinfín de relaciones entre la música y el habla, a pesar de lo cual admite que «los sonidos musicales pueden evocar emociones que los sonidos del habla no pueden despertar». El sueño de un ámbito privado fuera del alcance del lenguaje ordinario parece haber resultado crucial para el proceso de autoconformación que tanto preocupaba a los intelectuales renacentistas: por medio de la música era posible construir un yo autónomo e incognoscible que se mantuviera aparte del orden de las cosas. En un sentido más amplio, Dowland previo el emocionalismo libre de ataduras de la época romántica, e incluso los himnos más taciturnos de los marginados de los años sesenta, del estilo de «Nowhere Man» («Hombre de ninguna parte»), de los Beatles, y «Desolation Row» («Calle de la Desolación»), de Bob Dylan. Como escribió Oscar Wilde a propósito de Hamlet. «El mundo se ha vuelto triste porque un títere estuvo un día melancólico.»

ÓPERA

En 1589, Ferdinando de' Medici, el gran duque de Toscana, contrajo matrimonio con Cristina de Lorena. El duque había adquirido su título dos años antes, tras el súbito fallecimiento de su hermano mayor, Francesco. Los análisis modernos han confirmado lo que los rumores habían mantenido desde siempre: Francesco murió tras haber sido envenenado con arsénico. El arte de la ópera nació sobre este trasfondo adecuadamente siniestro. Durante décadas, las festividades de los Medici habían ofrecido interludios musicales dramáticos dentro de una más amplia presentación teatral. Estos intermedii, tal y como se los conocía, se volvieron cada vez más extravagantes según fue avanzando el siglo, sirviendo, en palabras del poeta Giovanni Battista Strozzi

el Joven, para «anonadar al espectador con su grandeza». La obra teatral acompañaba a la música más que lo contrario. Los escritores y compositores de Florencia decidieron posteriormente dejar que la música sonara de forma ininterrumpida. Se trataba de un nuevo tipo de drama cantado, modelado a partir del teatro de la antigua Grecia.

La primera ópera como tal fue aparentemente Dafne, de Jacopo Peri, presentada en Florencia en 1598, con un texto de Ottavio Rinuccini. Dos años después, para otra boda de los Medici, Peri puso música a Euridice de Rinuccini, que cuenta las desdichadas aventuras del poeta y músico Orfeo. En un prólogo a la partitura, Peri anunció la supremacía de una «nueva manera de canto», por medio de la cual el dolor y la dicha serían expresadas con una inusual inmediatez. El principal rival de Peri, el cantante y compositor Giulio Caccini, escribió una ópera sobre el mismo libreto de Euridice no mucho después y consiguió que su versión se imprimiera antes. Claudio Monteverdi, un ambicioso compositor más joven originario de Cremona, se impuso a los dos con su ópera en cinco actos Orfeo, que conoció su estreno en 1607, en la corte de los Gonzaga en Mantua, y que sigue representándose en los escenarios más de cuatro siglos después.

Sin el lamento, es posible que la ópera no hubiera prendido nunca fuego. La historia de Orfeo es poco más que una sucesión de lamentos: el bardo llora la pérdida de Euridice, desciende al Averno para rescatarla (su planto conquista al Hades) y luego, con una sola e inoportuna mirada hacia atrás, vuelve a perderla. Las dos óperas tituladas Euridice, a pesar del añadido de sus finales felices, incluyen gestos familiares de llanto musical. Peri aplica brevemente la figura descendente de cuatro notas a las palabras de Orfeo *«Chi mi t'ha tolto, ohimé*» («Ay, quién te me ha arrebatado»). En el tratamiento del mismo texto por parte de Caccini se produce una notable expansión del motivo. Después de que Orfeo concluya su lamento, una ninfa y algunas otras voces le hacen el eco, lamentando la «cruda morte» («muerte cruel»). La versión de Caccini es más lenta y más grandiosa que la de Peri, valiéndose de forma más deliberada de la repetición. Siete veces canta el coro la fórmula *«Sospirate, aure celesti, / lagrimate, o selve, o campi*» («Suspirad, brisas celestiales, / llorad, oh bosques, oh campos»), con lamentos de cuatro notas enhebrados entre las distintas voces. La espaciosidad de la secuencia parece esencialmente operística.

El siguiente paso era alejarse del refinamiento aristocrático e incorporar elementos de las canciones y danzas populares. España sirvió de fuente principal. Allá por 1553, el violagambista Diego Ortiz publicó una colección de improvisaciones sobre una línea de bajo que se repetía: un basso ostinato. El arte de improvisar sobre un ostinato se remontaba varios siglos atrás, aunque había quedado en gran medida sin documentar por medio de la notación en la música escrita. Cuando los compositores lo hicieron finalmente suyo, el efecto fue tonificante, como si alguien hubiera puesto en marcha un motor rítmico. La armonía renacentista en toda su plenitud se encontró

hermanada con la danza. Como observa Richard Taruskin, en su Oxford History of Western Music (Historia de la música occidental de Oxford), este acontecimiento colosal —el nacimiento del moderno lenguaje tonal— supuso una revolución desde abajo. Un «gran iceberg sumergido» de tradiciones de las que no existía constancia escrita, tal y como lo expresa Taruskin, pasó a ser visible, fundamentalmente porque los editores se dieron cuenta de que ahí había dinero.

La chacona era una de esas danzas que reciben su impulso del bajo. El primer gran compositor que impuso su personalidad dentro de la forma fue el magistral organista italiano Girolamo Frescobaldi, otro beneficiario de la munificencia de los duques de Ferrara. En 1627, Frescobaldi publicó *Partite sopra ciaccona*, o Variaciones sobre la chacona, en las que la popular fórmula se explota al máximo desde el punto de vista compositivo: la línea del bajo se aparta de su molde, el pulso rítmico se acelera y se ralentiza, y la armonía se oscurece en varias ocasiones de mayor a menor, con una espeluznante disonancia atravesando la textura justo antes del final. Frescobaldi escribió también *Partite* sobre una danza afín basada también en un ostinato, la *passacaglia*, aferrándose hasta el final al modo menor. (Las chaconas estaban por regla general en tonalidades mayores y las *passacaglias* en menores, aunque los compositores disfrutaban subvirtiendo la regla.) Una década después, Frescobaldi subió la apuesta inicial con sus Cento partite, una deslumbrante secuencia de un centenar de variaciones que incluye tanto *passacaglias* como chaconas. En palabras del experto Alexander Silbiger, Cento partite es «una narración del flujo y la imprevisibilidad de la experiencia humana». La obra merece ser comparada con las Variaciones Goldberg de Bach, con las *Variaciones Diabelli* de Beethoven y con otros consumados despliegues de virtuosismo compositivo.

Monteverdi, el maestro que reinaba en Italia, se apropió de la chacona en torno a la misma época. Aunque ostentaba el majestuoso título de *maestro di cappella,* o director de música, de la Basílica de San Marcos en Venecia, nunca perdió su oído para la música que se hacía en las calles. Una irrefrenable chacona impulsa el dúo *Zefiro torna*, de 1632, a partir de un texto de Rinuccini:

Zefiro torna, e di soavi odori
l'aer fa grato, e'l piè discioglie a l'onde,
e mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al bel suon su'l prato i fiori.

Vuelve Céfiro y embalsama de suaves olores
todo el aire, y los pies de las aguas liberando,
y entre las verdes frondas susurrando,
danzan a su bel son todas las flores.

El bullicioso ritmo aprehende las imágenes primaverales de Rinuccini. Las voces se imitan unas a otras y se burlan de la métrica, como bailarines que estuvieran trenzando cintas alrededor de un mayo. En los últimos versos, el soneto toma un giro sorprendente: el protagonista del poema confiesa ser un solitario desconsolado, que canta y llora por la ausencia de dos hermosos ojos. Y el pulso saltarín da paso a un grave lamento. Como en el flamenco de Lorca, sollozos y besos, placer y angustia, coinciden.

Zefiro torna fue un auténtico éxito en la década de 1630 y atrajo la atención de un gran número de compositores rivales. Monteverdi recurrió a bajos ostinato en algunas otras piezas, de manera especialmente memorable en el *Lamento della ninfa*, que publicó en su Octavo Libro de Madrigales, de 1638. En una introducción al volumen, Monteverdi declaró que deseaba ofrecer un retrato musical completo de lo que él llamó las tres pasiones: «Ira, Templanza y Humildad o súplica.» La ira, dijo, no se había retratado nunca antes en música adecuadamente, y subrayó con orgullo el logro innovador de sus «madrigales de guerra». Pero el Lamento resulta no menos ingenioso por el modo en que procede a ilustrar la tercera pasión, la del alma humillada. Una voz femenina solista, que representa a una ninfa consternada, canta un lamento:

Fa che ritorni il mio
amor, com'ei pur fu
o tu m'ancidi, ch'io o
non mi tormenti più.

Haz que mi amor regrese
cual antes de dejarme,
mátame que, si muriese,
dejaría ya de atormentarme.

Al mismo tiempo, tres voces masculinas parafrasean su dolor («Pobrecilla, ah, ya no puede seguir padeciendo tanto hielo»). La línea del bajo sigue la forma clásica del lamento. Las notas La-Sol-Fa-Mi se oyen treinta y cuatro veces seguidas, sin remitir un solo momento.

El ostinato de Zefiro torna irradia un aire vertiginoso y despreocupado. El del Lamento della ninfa es diferente. En primer lugar, la repetición obsesiva concentra y magnifica el afecto melancólico del descenso por grados conjuntos. De hecho, como mantiene la musicóloga Ellen Rosand, esta obra hizo que la asociación pasase a ser casi oficial: el motivo descendente se convirtió en un «emblema del lamento», empleado de forma consciente por

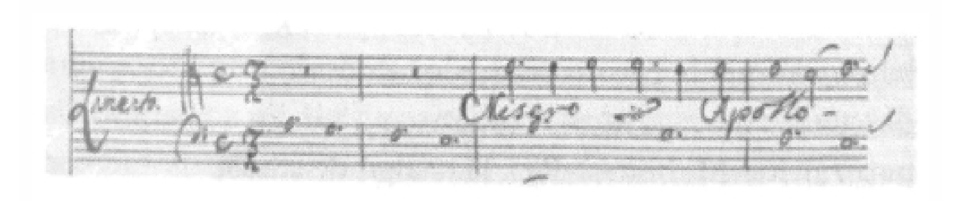
los compositores, con referencia al modelo de Monteverdi. En segundo lugar, el ostinato desempeña una función simbólica, ya que comporta un matiz de compulsión psicológica. La voz, contrapuesta a la línea del bajo, no deja de tirar un solo momento, empujando hacia arriba, estirando sus frases más allá de la unidad de dos compases, produciendo con ello choques disonantes, descomponiéndose en grados cromáticos. La implacabilidad del bajo sugiere que estos intentos de escapar son en vano. La pieza termina, en cambio, con una atmósfera de aquiescencia hecha pedazos cuando la voz se refugia en la nota a partir de la cual empezó. Aun así, resulta innegable la seducción de la repetición, la fuerza psicológica del movimiento circular. La ceremonia del lamento interrumpe el paso normal del tiempo y, por tanto, paradójicamente, mantiene a raya a la mortalidad.

A comienzos del siglo XVII, la ópera se extendió por toda Italia y acabó por convertirse en una suerte de entretenimiento comercial. En 1637, un año antes de que Monteverdi publicara el *Lamento della ninfa*, una compañía itinerante llevó la ópera a la república de Venecia. La temporada se celebró durante el Carnaval, el tiempo de disolución y autorreinvención. La ópera renació como una forma con múltiples capas, estilísticamente voraz, que combinaba la tragedia lírica con la comedia lasciva, el equivalente musical del drama culto-popular de Shakespeare y Lope de Vega. Los temas mitológicos adoptaron un sesgo moderno; los cantantes castrados rediseñaron de un modo exuberante a los héroes clásicos; las grandes divas daban vida a escenas de locura y lamento; y un público variopinto mostraba una aprobación entusiasta. Durante el resto del siglo, hasta cinco teatros estuvieron funcionando en Venecia de forma simultánea, atrayendo a un público que incluía no solo a los estratos sociales más elevados, sino también a cortesanos, turistas, estudiantes de buena cuna y a unas cuantas personas corrientes. En palabras de Ellen Rosand, «la ópera tal y como la conocemos adoptó su identidad definitiva».

Monteverdi tenía casi setenta años cuando la ópera llegó a Venecia, pero el fenómeno le permitió vivir una segunda juventud. Sus dos óperas de última época que han llegado hasta nosotros, *Il ritorno d'Ulisse inpatria* (El regreso de Ulises a la patria) y *Vincoronazione di Poppea* (La coronación de Popea), se deleitan en emociones extremas, oscilando entre la angustia suicida y la alegría orgiástica. Las dos partituras conservadas de Poppea —un drama de lujuria y codicia en el alto imperio romano— concluyen ambas con un dúo que transmite una felicidad irresistible entre Nerón y su amante Popea, «*Pur ti miro*» («Te miro»), sobre un acariciante bajo ostinato en modo mayor. Aunque ahora los estudiosos tienden a pensar que este dúo fue añadido por otro compositor, transmite el encanto embriagador de la ópera en sus primeros tiempos.

Cuando murió Monteverdi, en 1643, Francesco Cavalli, un protegido suyo

de gran talento, ocupó su puesto. En no menor medida de como lo había hecho su mentor, Cavalli modeló el género operístico tal y como lo conocemos hoy, perfeccionando la transición del recitativo, semejante al habla, al canto arioso plenamente lírico. Poseía un don especial para las arias de lamento, que insertaba en progresiones armónicas aterciopeladas. Un primer ejemplo aparece en la ópera de 1640, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (Los amores de Apolo y de Dafne), que cuenta la transformación de Dafne en un laurel. Hacia el final, el dios Apolo se da cuenta de que se le ha escapado su amada ninfa de las manos y declara lo miserable que se siente. Cavalli despliega de inmediato la línea de bajo La-Sol-Fa-Mi del *Lamento della ninfa*, convirtiéndola en el motor de un pasaje arioso abreviado que lleva el título de Lamento:



Al igual que sucede en Monteverdi, la repetición en el bajo imita el pensamiento obsesivo y circular del amante desdichado: el recuerdo doloroso de momentos felices, la angustia que produce imaginar que las cosas podrían haber sido de otra manera. Sigue el ritmo psicológico de la depresión: el espíritu hundiéndose peldaño a peldaño, haciendo un gran esfuerzo por recuperarse para, a renglón seguido, hundirse de nuevo.

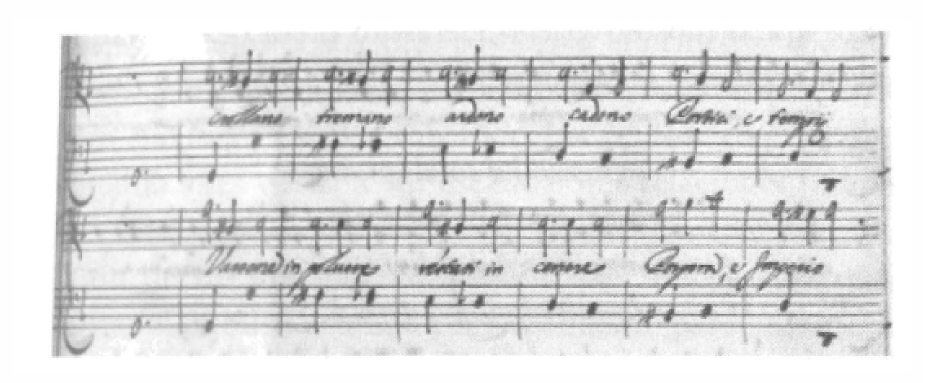
El público veneciano disfrutó evidentemente con el monólogo en que Apolo expresa su suplicio, ya que Didone, la ópera de Cavalli para la temporada siguiente, contiene lamentos en abundancia. En el primer acto, los supervivientes de la caída de Troya —Hécuba, la viuda del rey Príamo; sus hijas Casandra y Creusa; y el héroe Eneas, el marido de Creusa— lamentan el final de su mundo aun cuando un caos todavía mayor se cierne sobre ellos. Apenas ha terminado Casandra de llorar a su amado Coroebo cuando Creusa es súbitamente asesinada. Entra Hécuba, que busca expresar un sentimiento «más allá de las lágrimas» y encuentra la liberación en un conjuro que parece retratar no solo la reciente caída de Troya, sino también el futuro final de Grecia:

Crollano, tremano,
ardono, cadono,
Portici, e templi.
Vassene in polvere,

vestasi in cenere,
porpora, e imperio.

Se derrumban, tiemblan,
arden, caen,
pórticos y templos.
Se vuelven polvo,
reducidos a cenizas,
púrpura e imperio.

En este momento Cavalli tuvo un golpe de genio, que habría de reverberar con el paso de los siglos. Prolongó el bajo ostinato de Monteverdi, de tal modo que procedió a descender por grados cromáticos (Sol-Fa sostenido-Fa natural-Mi-Mi bemol-Re). Hay algo de claustrofóbico en estos intervalos apiñados: transmiten la sensación de un avanzar taciturno arrastrando los pies, la manera de andar de un alma perdida.



Los lamentos de Didone proceden principalmente de las gargantas de mujeres: Casandra y Hécuba en el primer acto, Dido al final. Casi desde el comienzo, los compositores de ópera dependieron de la figura de la mujer abandonada, vengadora y/o enajenada. La musicóloga Susan McClary, en su estudio pionero *Feminine Endings (Finales femeninos)*, identifica el Lamento della ninfa de Monteverdi como un precursor de las escenas operísticas de locura, describiendo la pieza como «una exteriorización de sentimientos concebida por hombres, principalmente para el consumo de otros hombres». McClary compara la música con la reja en la ventana de un viejo manicomio por la que los transeúntes podían observar a los locos. Otros estudiosos, sin embargo, han detectado una cierta autoafirmación desafiante en los retratos femeninos creados por Cavalli y por otros compositores operísticos de la primera hornada. Wendy Heller, en un estudio de Didone, describe al

personaje que da título a la obra como una mujer constreñida trágicamente, pero celebra a Hécuba como una fuerza de la naturaleza intrigantemente peligrosa, cuya música está cargada de «un dejo de lo sobrenatural y de una fuerza que parece provenir de otro mundo».

La cantante y compositora Barbara Strozzi (1619-1677), una de las pocas compositoras públicamente reconocidas de la época barroca, invirtió la ecuación habitual en su cantata *Heraclito amoroso*. El texto para esta pieza muestra al filósofo griego Heráclito presa de un ataque permanente de abatimiento:

Vaghezza ho sol di piangere,
mi pasco sol di lagrime,
il duolo è mia delizia
e son miei gioie i gemiti.

Tengo ganas sólo de llorar,
sólo de lágrimas me alimento,
el dolor es mi delicia
y mi dicha los gemidos.

Es de suponer que Strozzi cantó ella misma la cantata, encarnando a un varón in extremis. Una ornamentada línea vocal se desenvuelve sobre una constante iteración del bajo del *Lamento della ninfa*. Se trata de una escena ambigua, incluso andrógina, en la que la identidad de género se desvanece en un espacio de lamento puramente musical. Para Strozzi, al igual que para Dowland, es posible que la melancolía fuera un ámbito para la autocreación, ofreciendo incluso atisbos de una futura redención.

CHACONAS FRANCESAS E INGLESAS

La chacona vivió su apoteosis en Versalles. El maestro de música en la corte de Luis XIV era Jean-Baptiste Lully, quien, al igual que la propia chacona, procedía de un entorno humilde; hijo de un molinero florentino, empezó trabajando como criado y tutor de una princesa que era prima del rey. Cuando Lully dio muestras de su talento interpretativo, Luis lo contrató como bailarín y poco después lo puso a trabajar como compositor. Lully creó una serie de grandes ballets que él y Luis bailaron codo con codo; en años posteriores pasó a ser el principal compositor de ópera del reino, y su influencia se vio confirmada por su amistad con el soberano, haciéndose en gran medida la vista gorda a sus escandalosas relaciones homosexuales. Las producciones en

Versalles hacían ostentación de un lujo tan avasallador que muchas personas entre el público acudían principalmente para admirar la maquinaria teatral. Los argumentos se tomaban de la mitología y de los relatos de caballería, modificándose los finales tristes para ajustarse a los ideales armoniosos del mundo del Rey Sol.

Las obras teatrales de Lully culminan de forma rutinaria con una majestuosa chaconne o passacaille. El movimiento fluido de estas danzas simboliza la reconciliación de elementos enfrentados y la restauración de la felicidad. Al mismo tiempo, se mantiene una asociación exótica; un estudio académico de Rose Pruiksma señala que las chaconnes y passacailles de Lully guardan relación con personajes y lugares italianos, españoles, norteafricanos e incluso chinos. En Cadmus, una chaconne es interpretada por «trece africanos bailando y tocando la guitarra». En Armide, un bajo de *passacaglia* de cuatro notas representa la hechicería del personaje que da título a la obra. Y en el Ballet d'Alcidiane, de 1658, la unión de la princesa de la isla y el héroe Polexandre da lugar a una *Chaconne des Maures*, o Chacona de los Moros. El propio Luis XIV encarnó a uno de los ocho bailarines moros, poniéndose una máscara negra. Los versos para la escena invocan la atracción irresistible ejercida por los varones de piel más oscura:

De ces beaux Ténébreux on redoute les armes,
Et tout cede à leurs charmes,
Blondis, adieu vous dy.

De estos bellos morenos causan espanto las armas,
pero todo cede ante su encanto.
Rubios, adiós os digo.

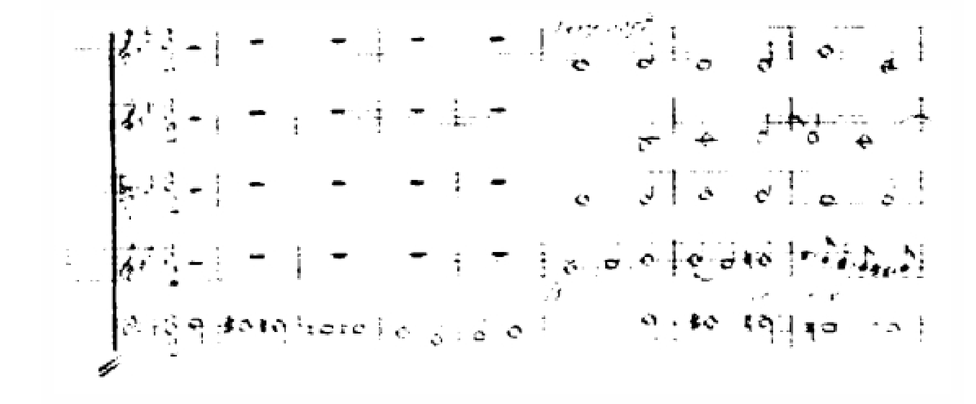
Como explica Pruiksma, la visión de otras culturas del mundo felizmente entremezcladas aportaba una justificación mitológica a la boda de Luis XIV con un miembro de la familia española de los Habsburgo en 1660. Dados los orígenes hispánicos de la chaconne, la música encajaba así a las mil maravillas con la ocasión.

En estos mismos años, la chaconne experimentó su mutación épica, adoptando un semblante acusadamente más serio. Otras danzas de la época evolucionaron de un modo muy similar: la briosa zarabanda devino en la majestuosa sarabande, un medio de sobria reflexión para músicos como Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel. Los compositores parecían competir entre sí para ver quién podía distorsionar y deconstruir más eficazmente la música popular del siglo XVII. Debían de llevarlo a cabo con un espíritu de juego intelectual, demostrando cómo el material más familiar podía verse transformado de un modo creativo; ésta es la actitud implícita de las Partite sopra ciaccona y las Cento partite de Frescobaldi. Louis Couperin, un compositor para teclado con un intelecto indagador, prosiguió con el juego,

escribiendo chaconnes que, en palabras de Wilfrid Mellers, «avanzan con una fuerza implacable y son generalmente de un color sombrío y una textura disonante». El mismo halo de tristeza pende inquietantemente sobre una Chaconne raportée del augusto violagambista Sainte-Colombe, que, en una fusión de las tradiciones de la chaconne y del lamento, comienza con una lúgubre línea cromática.

También las chaconas inglesas adoptaron tonalidades tanto luminosas como sombrías. La restauración de la monarquía inglesa que se produjo tras el experimento republicano de Oliver Cromwell requirió piezas musicales espectaculares en la vena de Lully, plagadas de suntuosas danzas de encantamiento y reconciliación. Varios especímenes exquisitos salieron de la pluma de Henry Purcell, el más destacado compositor inglés de finales del siglo XVII. En su semiópera *King Arthur* (Rey Arturo), ninfas y espíritus del bosque al servicio de un malvado mago intentan atraer al heroico rey con una gigantesca *passacaglia* sobre un bajo del tipo del que sostiene el Lamento della ninfa. *The Fairy Queen* (La reina de las hadas), de Purcell, una adaptación muy libre de *A Midsummer Nights Dream* (Sueño de una noche de verano), de Shakespeare, culmina en una chaconne formal y lullyesca titulada «Danza para Chinos y Chinas». (La obra concluye en un Jardín Chino no muy shakespeareano.) En obras de un carácter más íntimo, Purcell volvía con frecuencia a las maneras lacrimosas de Dowland y otros maestros isabelinos. La cuarta cromática característica del lamento logra introducirse en el himno «Plung'd in the confines of despair» («Sumido en los confines de la desesperación») y en la canción sacra «O I'm sick of life» («Oh, estoy hastiado de la vida»).

En 1689, o poco antes, Purcell produjo el más famoso lamento sobre un bajo ostinato de la historia: «When I am laid in earth» («Cuando yazga en tierra»), el aria de Dido al final de su ópera breve *Dido and Aeneas*. ¿Pudo haber conocido Purcell *Didone* de Cavalli? Probablemente no, pero se valió de un modo inolvidable del mismo procedimiento cromático ostinato que implantó Cavalli en su canción de Hécuba. Purcell se preocupa primero de introducir la línea del bajo en solitario, de modo que no quepa confundir su papel expresivo. Aquí se reproduce un fragmento tomado de una copia del siglo XVIII:



Las notas son como una gélida escalera que se abre ante nuestros pies. En el cuarto compás completo hay una leve irregularidad rítmica, un sutil énfasis en la segunda parte del compás (uno-dos-tres). Puede oírse la pieza casi como una chacona inmensamente lenta, inmensamente solemne. Nueve veces se desenrolla el bajo, en segmentos de cinco compases. Sobre él, Dido canta su despedida, cubierta por un manto tejido por los instrumentos de cuerda:

When I am laid in earth, may my wrongs create
No trouble in thy breast,
Remember me, but ah! forget my fate.

Cuando yazga en tierra, que mis males,
ya inerte, no despierten cuita alguna en tu pecho.
Recuérdame, pero, ¡ah!, olvida mi suerte.

La línea vocal empieza en Sol, se abre camino de modo ascendente, y se retira, con punzantes repeticiones de las frases «no trouble» («cuita alguna») y *«remember me*» («recuérdame»). Las largas líneas de Dido se derraman sobre la estructura del bajo ostinato (conocido en inglés con el nombre de ground), con lo cual es ella misma quien se halla trazando un arco hacia una nota que marca el punto culminante justo en el momento en que el bajo regresa al punto de partida. Primero alcanza un Re, luego un Mi bemol. Con el «recuérdame» final llega hasta el siguiente Sol más agudo, con el «-me» coincidiendo con la segunda parte del compás. Cuando concluye la canción se inicia un fatigoso descenso cromático, que deshace, paso a paso, el esfuerzo del ascenso. El ostinato del destino parece haber triunfado. Pero el breve e intenso grito de Dido es el sonido que recordamos: una señal en morse llegada del olvido.

CHACONA EN RE MENOR

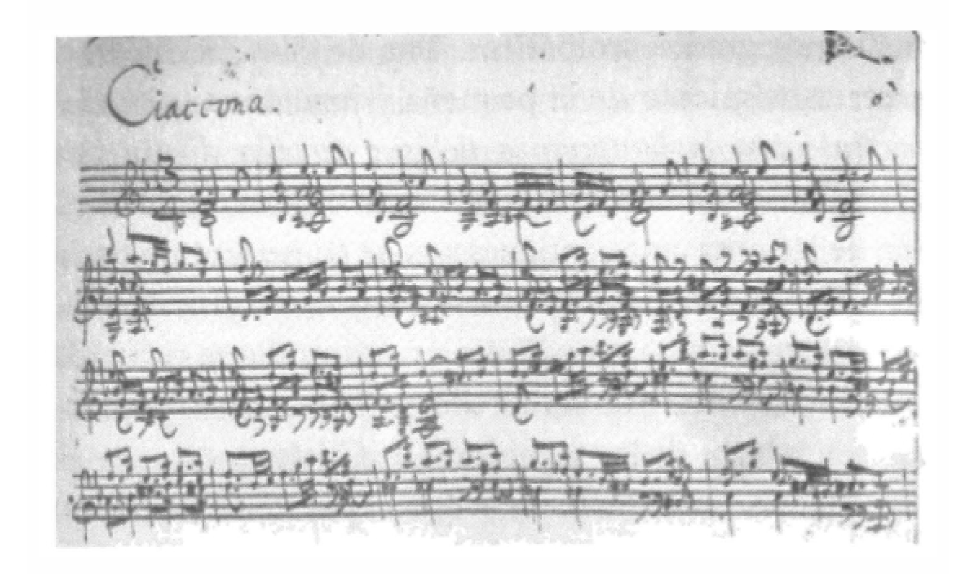
La Ciaccona de Bach para violín solo, un soliloquio de un cuarto de hora de duración de una lacerante belleza, se sitúa a tal distancia de las francachelas de la chacona española que el título parece casi irónico. Con su temible virtuosismo, su implacable estructura de variaciones y su trágico molde en Re menor, se trata de una pieza de la que parece haber quedado desterrada por completo la vida bona. Sin embargo, el espíritu de la danza sigue rondando en la trastienda. La imagen de Bach como un legislador de la tradición empelucado y con cara avinagrada ha provocado que tanto los intérpretes como los oyentes desdeñen la dimensión física de su obra. Oír la Ciaccona interpretada a la guitarra —existen grabaciones ricamente resonantes de Andrés Segovia y Julián Bream— es cobrar conciencia de que el placer corporal encuentra un hueco aun en los rincones más negros del mundo de Bach.

Bach se hizo un nombre como organista, entrando a formar parte de un ilustrísimo linaje de organistas del norte de Europa que se remontaba al compositor holandés Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Sweelinck, a su vez, se inspiró en las tortuosas técnicas cromáticas de la Italia tardorrenacentista y la Inglaterra isabelina. En su Fantasía cromática, Sweelinck somete a una figura cromática descendente y a dos temas que la acompañan a diversas manipulaciones contrapuntísticas, formando una tupida tela de líneas que se entrecruzan. La brillantez sinuosa de la escritura se mantiene bajo control por medio de una tersa estructura tripartita: en el primer tercio de la pieza, el tema avanza a un tempo regular; en el segundo, se ralentiza; en el tercero, va cada vez más deprisa. Este tipo de música marca el comienzo del bachiano arte de la fuga.

Los organistas del Barroco alemán, entre los que figuran Dieterich Buxtehude y Johann Pachelbel, abrazaron la práctica del «ostinato estricto», en el que un breve motivo se repite en el bajo mientras las voces superiores se mueven con mayor libertad. (El inevitable Canon de Pachelbel es un ejercicio compositivo a partir de un ostinato en un relajante modo mayor.) El intercambio entre un tiple independiente y un bajo encerrado adquiere un dramatismo adicional cuando las líneas de bajo son vociferadas en las notas del pedal del órgano: tubos de dieciséis e incluso treinta y dos pies que hacen sonar los pies del instrumentista. La *passacaglia* en Do menor de Bach, un tipo más flexible de pieza construida también sobre un ostinato, comienza con el bajo en solitario, en un diseño que asciende a partir del Do inicial antes de trazar una espiral descendente de una octava y media hasta un Do grave que debería oírse menos como una nota y más como un pequeño terremoto. Bach se sintió especialmente atraído por las líneas de bajo que avanzaban lentamente por grados cromáticos. Una de ellas asoma en el tercer movimiento de la pequeña y juguetona suite *Capriccio sopra la lontananza*

del suo fratello dilettissimo (Capricho sobre la partida de su queridísimo hermano), una de las obras más antiguas que se conservan de Bach. En la Cantata de 1714 «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», un bajo cromático que dibuja una espiral que recuerda a un sacacorchos retrata el «llorar, lamentarse, preocuparse, temblar» de los seguidores de Cristo.

Cuando, en 1723, Bach ocupó el puesto de cantor en la Escuela de Santo Tomás de Leipzig, se comprometió a que su música sería «no operística» y que su propósito sería «más bien incitar a los oyentes al recogimiento». Al utilizar procedimientos de la ópera italiana como el bajo de lamento, es posible que estuviera tratando de sublimarlos, domeñando así una forma peligrosamente sensual. Persona de convicciones religiosas, Bach escribió en los márgenes de su comentario predilecto de la Biblia que «la música fue ordenada por el espíritu de Dios por medio de David» y que «en una música piadosa, Dios está presente en todo momento con su gracia». Al mismo tiempo, sin embargo, sus melodías en arioso poseían el potencial de socavar la austeridad del servicio luterano; a pesar de que nunca escribiera una ópera, hizo gala de tendencias operísticas. Es de suponer que él comprendía estas contradicciones y es posible que se recreara en ellas. Su comentario sobre la presencia de Dios «con su gracia» pertenecía a una descripción ligeramente sobrenatural de la música que se interpretaba en el Templo que encontramos en el segundo libro de las Crónicas: «Cuando sonaron, pues, las trompetas, y cantaron todos a una, para alabar y dar gracias al Señor [...] entonces la casa se llenó de una nube, incluso la casa del Señor.»



La Ciaccona para violín solo, que Bach compuso en 1720 como parte de su ciclo de Sonatas y Partitas, posee algo de esa presencia ominosa, semejante a una nube. Adopta la forma de sesenta y cuatro variaciones sobre un tema de

cuatro compases en Re menor, con cada uno de los segmentos de cuatro compases repetido por regla general antes de que comience la siguiente variación. Pero los ramales melódicos de los compases iniciales —tanto el tiple como el bajo— desaparecen durante largos tramos mientras Bach explora nuevo material. El «tema» es realmente una serie de acordes que enmarcan un flujo ilimitado. (La copia reproducida más arriba fue realizada probablemente no mucho después de la muerte de Bach.) Surgen incesantemente figuras de lamento, a veces presentadas sin ambages y otras ocultas entre las costuras. Una sección central en Re mayor funciona como un respiro del aire predominantemente sombrío de la pieza, pero la aparición de una línea cromática descendente en el tiple sugiere que estos días más luminosos no durarán. Poco después reaparece Re menor, con un motivo de lamento de cuatro notas plantado firmemente en el bajo: la sombra de «Fors seulement», *Lachrimae* y el Lamento della ninfa.

La sensación es que Bach ha ido más allá de los rituales de duelo hasta plantear una agonía solitaria, existencial. En palabras de Susan McClary, «el solitario violinista debe tanto proporcionar el redundante ostinato como luchar también con uñas y dientes contra él». Para McClary, la chacona se ha convertido en una prisión formal para la lucha misma. Pero Bach no ha olvidado del todo el balanceo de la danza. Alexander Silbiger, en un revelador ensayo, llama la atención sobre pasajes de «rasgueos repetidos», «arpegios susurrantes» o «repentinos golpes en el suelo con los pies». Bach pone a menudo a prueba los límites de su esquema de variaciones y vuelve a aterrizar en Re menor con un súbito y precario movimiento: «Algunas de estas incursiones recuerdan a un artista del trapecio, que se balancea cada vez más lejos, logrando la seguridad solo en el último momento y dejando a sus espectadores con la respiración entrecortada.» Los gestos más floridos del violín también le hacen a Silbiger pensar en artistas de jazz e intérpretes de sitar, que «crean la ilusión de alzar momentáneamente el vuelo del suelo firme que sostiene sus improvisaciones, con el consiguiente asombro ocasional de sus compañeros». A la postre, la Ciaccona podría ser una danza grave en presencia del Señor, el ballet del alma en el curso de una vida.
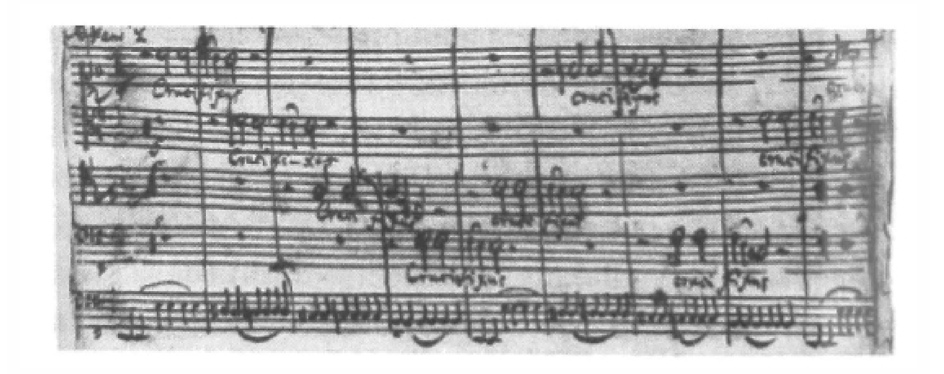
En 1748 y 1749, los últimos años completos de su existencia terrenal, Bach compiló su Misa en Si menor, reorganizando obras anteriores y escribiendo nuevo material en la búsqueda de una unión completa de las tradiciones católica y luterana. En el centro mismo de la Misa se halla la sección del Credo que hace referencia a la muerte de Jesucristo en la cruz:

Crucifixus etiam pro nobis
sub Pontio Pilato, passus
et sepultus est

También fue crucificado por nosotros
en tiempos de Poncio Pilato,

padeció, y fue sepultado.

Con objeto de encontrar música para este texto, Bach se remontó treinta y cinco años atrás en su catálogo, al coro «Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen», con sus doce sombrías exposiciones de un bajo cromático. Pero intensificó la pulsación del ostinato, de modo que, en lugar de tres blancas por compás, lo que oímos es un ritmo más rápido, más tenso, de seis negras por compás. Cambió la instrumentación, añadiendo flautas sibilantes a los llorosos instrumentos de cuerda. Insertó un breve preludio instrumental, por lo que, al igual que sucedía en Purcell, oímos inicialmente la línea del bajo sin las voces. Bach expandió con ello la estructura de doce a trece partes. No se sabe si buscaba algún tipo de simbolismo en el número trece, aunque la mayoría de sus oyentes serían muy conscientes de que la Última Cena había contado con trece comensales. Este es su aspecto en la notación del propio Bach:
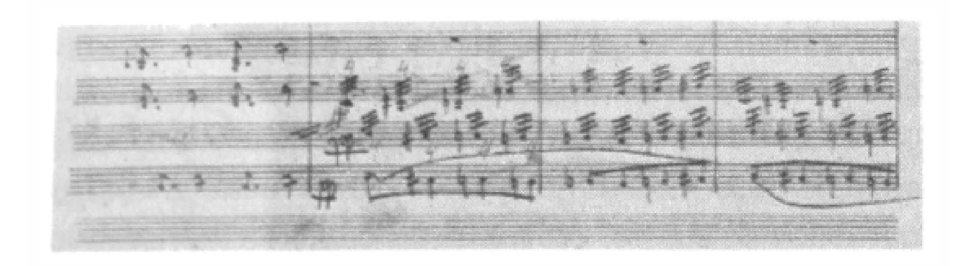


Al igual que en *Didone* y en *Dido and Aeneas*—, el diseño cromático evoca a una persona inmovilizada por el destino. En esta ocasión, quien lucha no es una mujer, sino un hombre que sabe muy bien lo que el destino le tiene reservado. Bach hace que Jesucristo resulte compasivamente humano en el momento de su postrer sufrimiento, de modo que los creyentes puedan enfrentarse de manera más directa a su propia culpa y aflicción. (Martín Lutero vilipendiaba a los judíos, pero también predicaba que los cristianos no debían tener a nadie que no fueran ellos mismos por los responsables de la muerte de Cristo.) Se trata de una escena cuasioperística, aunque se asiste a ella a una distancia acompañada del sobrecogimiento que le corresponde. Las voces se apartan del bajo, moviéndose en distintas direcciones. Hay acordes lentamente palpitantes de la cuerda en las partes primera y tercera del compás, con las flautas tocando en la segunda y la tercera: sugieren algo que gotea, quizá la sangre de las heridas de Cristo, o lágrimas de los ojos de sus seguidores. En la decimotercera iteración, los bajos del coro renuncian a su movimiento contrario y se unen al lento avance de la sección del continuo. También las sopranos siguen un camino cromático. Los instrumentos más

agudos guardan silencio, como si el goteo se hubiera detenido y la vida se hubiese consumido. La victoria del destino parece completa. Pero entonces el bajo invierte de repente su dirección y se produce un brusco y memorable viraje desde Mi menor hacia la tonalidad de Sol mayor. En la página siguiente, comienza la Resurrección.

VARIACIONES ROMÁNTICAS

Bach murió en 1750 y la época barroca murió más o menos con él. Las formas con una rígida repetición perdieron su atractivo cuando el Barroco dio paso al período clásico y, más tarde, al romántico: los compositores valoraron cada vez más la variación constante, el contraste repentino, la intensificación incesante. La música pasó a ser lineal más que circular, con estructuras a gran escala que procedían a partir de ideas temáticas afirmativas, pasaban por episodios de vigoroso desarrollo y llegaban a clímax de una magnitud abrumadora. «El ciclo del tiempo se ha tensado en una flecha y la flecha estaba viajando cada vez más deprisa», escribe el estudioso Karol Berger. La música ya no reaccionaría ante una orden exterior; se convirtió, en cambio, en una especie de imperio estético dentro de sí misma. En 1810, E. T. A. Hoffmann escribió una crítica de la Quinta Sinfonía de Beethoven en la que diferenciaba el ethos romántico del espíritu más contenido de siglos anteriores: «La lira de Orfeo abrió las puertas del Orco. La música revela al hombre un reino desconocido, un mundo que no tiene nada en común con el mundo sensual exterior que le rodea y en el que él deja atrás todos los sentimientos prescritos para entregarse a un anhelo inexpresable.»

Para los compositores de la época de Mozart y los posteriores, la chacona, la *passacaglia* y el aria de lamento no serían otra cosa que antiguos procedimientos aprendidos de los manuales de contrapunto y otros similares. Sin embargo, nunca llegaron a desaparecer del todo. Beethoven estudió a Bach en su juventud y en algún momento se topó con la Misa en Si menor, o con una descripción de ella; en 1810 pidió a su editor que le enviara «una missa de J. Sebastian Bach en la que se encuentra el siguiente Crucifixus con un Basso ostinato que debe de parecerse a usted en la obstinación, a saber...», y escribía la línea del bajo del «Crucifixus». Beethoven estaba sin duda pensando en Bach cuando, en sus Treinta y dos Variaciones en Do menor, de 1806, se explayó tenazmente en elaboraciones a partir de la cuarta cromática descendente. Dieciocho años después, una figura semejante a la del «Crucifixus» surgió en el tempestuoso movimiento inicial en Re menor de la Novena Sinfonía. Treinta y cinco compases antes del final, la cuerda y los fagotes exponen repetidamente un basso lamento que presenta el ritmo de una endecha fúnebre: casi pueden oírse cómo avanzan arrastrando sus pies los portadores del féretro junto al ataúd del héroe.



Sin embargo, el ostinato es una pesadilla de la que Beethoven quiere despertar. El finale de la Novena rechaza la mecánica de la fatídica repetición: en la música frenética y disonante que abre el último movimiento de la obra, el descenso cromático resurge de forma momentánea y cuando vuelve a oírse al principio de la sección vocal del finale, el bajo solista entona: «¡Oh, amigos, no con estos tonos!» Y en ese momento empieza la Oda a la Alegría. Es posible que Beethoven estuviera haciéndose eco de la mutación central de la Misa en Si menor: el salto del «Crucifixus» cromático al centelleante «Et resurrexit».

El bajo de lamento no se quedaría enterrado. Asoma en muchas obras de finales del siglo XIX: en varias obras de Brahms, en la música para piano de última época de Liszt, en las canciones y sinfonías de Mahler. Es una presencia dominante en la Sinfonía Patética de Chaikovski, que concluye con un movimiento lento que lleva la indicación de «Adagio lamentoso». Incluso en los primeros compases del primer movimiento, los contrabajos se deslizan hacia abajo cromáticamente paso a paso mientras un solitario fagot avanza hacia arriba de modo intermitente. (El panorama es muy similar al movimiento contrario de las voces agudas y graves en el Lamento de Dido.) El Adagio final comienza con un tema desesperadamente elocuente que contiene en su interior el perfil desgastado por el tiempo de un lamento folclorizante. En la coda, Chaikovski combina las formas modal y cromática del modelo de lamento, creando un emblema híbrido de dolor, un poco a la manera de la chacona de Bach. El pasaje suena sobre un bajo suavemente palpitante que recuerda a los bajos eternos de las Pasiones de Bach.

El afecto del «Adagio lamentoso» difícilmente podría ser más claro. Chaikovski parece haber vuelto al código mimético de autores renacentistas como Ficino: cuando la música desfallece, también desfallece el corazón hasta que la muerte suprime todo dolor. De hecho, el tono de lamento es tan aterradoramente fuerte que muchos oyentes lo han tomado por una transcripción directa de los sentimientos del propio Chaikovski. La obra conoció su estreno nueve días antes de la repentina muerte del compositor, a causa del cólera, en 1893, y casi de inmediato empezó a especularse con que se había tratado de una despedida consciente. Circularon rumores disparatados: según una versión, Chaikovski se había suicidado a instancias

de antiguos compañeros de colegio que habían quedado escandalizados por su homosexualidad. Esa última historia constituye un caso fascinante de alucinación inducida musicalmente, ya que el biógrafo Alexander Poznanski ha demostrado de forma concluyente que semejante situación no pudo producirse y que lo cierto es que Chaikovski se encontraba animado antes de caer enfermo. La Patética se entiende mejor no como una confesión, sino como una réplica a la narración heroica de Beethoven, la progresión desde la lucha solitaria hasta la alegría colectiva. En la vena de Dowland, Chaikovski afirma la fuerza de la esfera privada: la postura contraria del yo felizmente melancólico. Lo cierto es que el lamento no ha producido jamás un sonido tan voluptuoso.

EL LAMENTO DE LIGETI

En el siglo XX, la flecha del tiempo volvió a doblarse en un ciclo, por seguir con la metáfora de Karol Berger. Mientras que algunos compositores continuaron con músicas del futuro cada vez más crípticas, otros encontraron una nueva emoción en la arcaica repetición. La chacona y otras formas semejantes volvieron a ponerse de moda. Schoenberg, ensalzado y temido como el destructor de la tonalidad, se consideraba en realidad el heredero de Bach, y su método de escritura dodecafónica, que extrae el material musical de una pieza de una serie fija de doce notas, es una extensión del concepto de variación. (Así lo defendió Stefan Wolpe, un importante discípulo de Schoenberg, en un ensayo sobre la *passacaglia* en Do menor de Bach.) «Nacht» («Noche»), la octava canción del melodrama Pierrot lunaire, de Schoenberg, lleva el subtítulo de «Passacaglia» y su tema principal está construido en torno a un segmento cromático descendente. El renacimiento de las formas barrocas se aceleró después del horror de la Primera Guerra Mundial, que impelió a los jóvenes compositores a distanciarse de una estética romántica empapada de sangre. El movimiento circular de la chacona y la *passacaglia* también evoca un tipo moderno de bucle fatídico: el rechinar de un motor o una fuerza política monstruosos. En Wozzeck, de Berg, una *passacaglia* refleja la locura reglamentada de la vida militar; en Peter Grimes, de Britten, la misma forma expresa el temor creciente de un muchacho aprendiz en manos de un pescador marginado socialmente.

Ningún compositor moderno ha manipulado el lamento y la chacona de modo más imaginativo que György Ligeti, cuya música es conocida por millones de personas gracias a la película 2001: *A Space Odyssey* (2001: Una odisea del espacio), de Stanley Kubrick. De hecho, Ligeti fue la inspiración para el presente ensayo. En 1993 oí al compositor impartir una serie de conferencias deslumbrantemente eruditas en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, en Boston, durante las cuales se refirió en muchas ocasiones a la

literatura del lamento. En un momento dado, Ligeti cantó las notas «La, Sol, Fa, Mi» —el bajo del Lamento della ninfa— y empezó a catalogar su sinfín de apariciones en la música occidental, tanto en el repertorio clásico como en las melodías folclóricas que había aprendido de niño. Recordaba haber oído el bocet en Transilvania: «Me quedé muy impresionado por estos lamentos rumanos, que cantan viejas plañideras a las que se paga cuando ha muerto alguien en un pueblo. Y es posible que se trate de una señal musical que se encuentra depositada en algún lugar muy, muy profundo de mi subconsciente.» Se refirió a la semejanza entre la música zíngara de Europa oriental y el flamenco andaluz. Y también habló de los madrigales de Gesualdo, de «When I am laid in earth» de Purcell, del «Crucifixus» de Bach y del Cuarteto en Sol mayor de Schubert, al que volveré a referirme en más detalle en un capítulo posterior.

Ligeti entró en contacto por primera vez con el repertorio más antiguo mientras estudiaba en el Conservatorio de Kolozsvár, a comienzos de los años cuarenta. La Segunda Guerra Mundial interrumpió su formación: después de ser arrestado y obligado a realizar trabajos forzosos, volvió a su casa, donde descubrió que muchos de sus familiares, incluidos su padre y su hermano, habían muerto en los campos de concentración nazis. Su primera gran obra de la posguerra, Música ricercata (1951-1953), para piano, contiene escarceos con diversos trucos renacentistas y barrocos; el último movimiento, una fuga casi susurrada, se inspira en una de las melodías cromáticas de Frescobaldi. Después de abandonar Hungría, en 1956, Ligeti inició su período vanguardista, produciendo partituras en las que parece que melodía y armonía se desvanecen en una bruma envolvente de acordes en forma de clúster, aunque esas masas de sonido se encuentran en realidad integradas por miles de remolineantes figuras microscópicas. En los años ochenta, Ligeti retomó un tipo excéntrico de escritura tonal en un esfuerzo por vincularse de un modo más directo con la tradición clásica; quizá deseaba también excavar sus torturados recuerdos del pasado europeo. El finale de su Trío para trompa, violín y piano se titula «Lamento»; en su arranque, el violín se lamenta suavemente en un descenso cromático interrumpido. Aunque el motivo reaparece en el estilo de la chacona, se trata de una ceremonia de duelo algo trastornada y sus resonancias fúnebres dan paso a un delirio en toda regla. En el pasaje que hace las veces de clímax, los tres instrumentos ejecutan sucesivamente sollozos musicales, como si remedaran los gritos que Ligeti había oído de niño en los pueblos.

En la última fase de su carrera, Ligeti ideó su propio lamento característico. Richard Steinitz, el biógrafo del compositor, lo define como una melodía de tres frases descendentes, que proceden en ocasiones por semitonos y en otras por intervalos más amplios; la altura de la nota de partida asciende a menudo lentamente, mientras que la frase final se dilata más tiempo que las dos anteriores. Ese realce y alargamiento de las frases es otro recuerdo de la práctica folclórica. El lamento de Ligeti se despeña como una cascada por

todos los registros del estudio para piano «Automne á Varsovie» («Otoño en Varsovia»); también figura en varios pasajes temerariamente intensos del Concierto para violín (cuyo cuarto movimiento es una *passacaglia*) y del Concierto para piano. Y en la Sonata para viola sola, la chacona y el lamento se entrecruzan de nuevo. El último movimiento de la sonata se titula «Chaconne chromatique», y el ritmo del tema principal —breve-larga, breve-larga, breve-breve-breve-breve-larga— recuerda al lánguido avance del Lamento de Dido. Luego el motivo empieza a acelerarse, acabando por ser, en palabras de Steinitz, «rápido, exuberante, apasionado». Al igual que en *Hungarian Rock* (Rock húngaro), la enérgica y divertida chacona para clave de Ligeti, reaparece el espectro de la antigua danza española, retorciéndose tras un velo modernista.

EL BLUES

En 1903, el director de banda afroamericano W. C. Handy estaba matando el tiempo en una estación de tren en Tutwiler, Misisipi —una pequeña localidad de la empobrecida y mayoritariamente negra región del Delta del Misisipi— cuando se topó con un hombre de aspecto harapiento que estaba cantando y tocando lo que Handy describió más tarde como «la música más extraña que había oído nunca». El músico anónimo, con su rostro marcado por «la tristeza de los años», no paraba de repetir la frase «Goin' where the Southern cross' the Dog» («Camino de donde los trenes del sur cruzan el Perro»), y hacía sonar las notas en su guitarra acercando un cuchillo a las cuerdas. El estribillo hacía referencia al lugar de encuentro de dos líneas de ferrocarril, pero evocaba una escena más vaga y sobrenatural. Handy intentó aprehender al cantante fantasmal de Tutwiler en números como «The Memphis Blues» («El blues de Memphis»), «The Yellow Dog Blues» («El blues del Perro Amarillo») y «The St. Louis Blues» («El blues de San Luis»). Este último, en 1914, desató una fiebre internacional por una música que pasaría a conocerse con el nombre de blues.

Una característica común de muchos de los primeros blues, ya fueran comerciales o rurales, es el antiguo deslizamiento cromático descendente. Aparece de un modo casi subliminal a lo largo de la secuencia inicial del «St. Louis Blues» y hace una aparición inconfundible en la grabación que hizo Bessy Smith de la canción en 1925, en la que el joven Louis Armstrong dibuja con su trompeta solos que parecen estocadas. En *«Crazy Blues*» («Blues enloquecido»), de Mamie Smith, adopta una exuberancia burlesca, fundiéndose con el audaz glissando del trombón de varas.

A finales de los años veinte y en los años treinta, la tecnología discográfica recogió las voces de un gran número de practicantes auténticos del blues del Delta: Charley Patton, Willie Brown, Son House, Skip James, Robert Johnson

y otros. Estos cantantes se ganaban la vida de diversas formas: trabajaban en granjas, como peones, temporeros y contrabandistas, al tiempo que hacían música en sus ratos libres. En sus discos puede oírse una rápida articulación de la figura cromática descendente: piénsese en la línea de bajo del «*Crucifixus*» acelerada y desmantelada. Cuando Willie Brown la toca en «Future Blues» («Blues del futuro»), las cuerdas de la guitarra lo remachan violentamente:

Can't tell my future, I can't tell my past
Lord, it seems like every minute sure gon' be my last.

No puedo decir mi futuro, mi pasado no puedo decir
Señor, parece que cada minuto es el último que voy a vivir.

Skip James, el músico más astuto de entre los cantantes de blues del Delta, utiliza el riff cromático para conseguir un efecto irónico en «I'm So Glad» («Estoy tan contento»); se trata de un número inequívocamente animado con un dejo de gospel, pero el continuo trasfondo cromático debilita la pretensión del cantante de estar «cansado de llorar, cansado de quejarme, cansado de gemir por ti». Líneas cromáticas serpentean a lo largo de «Devil Got My Woman» («El diablo se llevó a mi mujer»), de James, una oda hermosamente siniestra a un amor fracasado: «Antes prefiero ser el diablo que el marido de esa mujer...» Robert Johnson, de quien se rumoreaba que había vendido su alma al diablo en aras de su arte, se decantó abiertamente por el descenso cromático en números como «Cross Road Blues» («Blues de la encrucijada»), «Me and the Devil Blues» («Blues de mí y del diablo») y «Walkin' Blues» («Blues del paseo»).

Los orígenes del riff son oscuros. Parece tener profundas raíces en la música negra, remontándose por medio del ragtime a los repertorios muy parcialmente documentados de la canción afroamericana del siglo XIX. Podría estar incluso relacionado con líneas cromáticas serpenteantes que se han documentado en cantos de los pueblos ewe y yoruba, en África occidental. Aunque se atiene a la forma clásica de escalera del diablo, en apariencia apenas guarda relación con los lamentos en ostinato de épocas anteriores: se trata de un elemento decorativo, no de una línea de bajo. Y transmite unas vibraciones diferentes, en consonancia con la complejidad emocional de la forma del blues. Un blues es sensual, cómplice, duro: está lleno de elasticidad, aun cuando tenga en cuenta el poder del destino. El gesto del lamento se anula a sí mismo y engendra su contrario. Este es el subtexto de la innovadora pieza *Reminiscing in Tempo* (Rememorando en tempo), de 1935, de Duke Ellington, una fantasía jazzística de trece minutos de duración impulsada por un breve ostinato cromático. Fue escrita tras la muerte de la madre del compositor, pero mantiene el dolor a raya, finalizando con un estado de ánimo desenfadado, refinado. El incesante ostinato pasa a

convertirse en un bajo caminante, danzarín.

El cromatismo del blues hizo su entrada en la corriente dominante de la música estadounidense por medio del hot jazz de los felices años veinte. Fue también una herramienta predilecta en los talleres de Tin Pan Alley: a Gershwin le encantaba introducir movimientos de semitono en las voces internas de canciones como «Someone to Watch Over Me» («Alguien para cuidar de mí»). Un atisbo del bajo cromático descendente ensombrece el comienzo de «My fiinny Valentine» («Mi graciosa Valentine»), de Richard Rodgers. Los autores de Tin Pan Allley, por supuesto, muchos de ellos con orígenes ruso-judíos, contaban con múltiples fuentes para estos trucos del oficio; se valían profusamente de la música clásica tardorromántica y también de las canciones yiddish. De uno u otro modo, la línea cromática suspirante pasó a difundirse tanto como un signo de sofisticación mundana que se convirtió en un cliché de los músicos experimentados. A veces, sin embargo, pasó a incorporar un mensaje más urgente. Cuando Frank Sinatra empezó a hacer discos monográficos tristones a finales de los años cincuenta — *In the Wee Small Hours* (A altas horas de la madrugada), Only the Lonely (Sólo los solitarios), No One Cares (A nadie le preocupa) y otros estudios sobre la melancolía de la Guerra Fría—, parecía necesitar de morosas líneas cromáticas para crear la atmósfera necesaria. Un bajo de lamento en pizzicato ronda por «Angel Eyes» («Ojos de ángel»), de Sinatra, cuyo estado emocional empapado en whisky va del deseo de venganza al ansia suicida («Perdóname mientras desaparezco»).

Las baladas nocturnas de Sinatra de los años cincuenta anuncian un extraño y maravilloso giro en la historia de la música: el regreso, hacia 1965, del basso lamento cromático, con una apariencia estricta, casi neobarroca. Resulta difícil explicar el porqué de su reaparición. Por un lado, el renacimiento de la música folclórica estadounidense en los años cincuenta insufló nueva vida a antiguas formas de baladas, que dependían de la repetición estrófica. La música barroca se puso, asimismo, muy de moda a finales de los años cincuenta, con la grabación de *Las cuatro estaciones* de Vivaldi realizada por *I Musici* y la versión de Glenn Gould de las *Variaciones Goldberg* de Bach, compuestas a la manera de una chacona, vendiendo enormes cantidades de discos. Y podría ser que la bossa nova brasileña pusiera también su granito de arena; como señala Peter Williams en su amplio estudio *The Chromatic Fourth* (La cuarta cromática) líneas cromáticas líquidas recorren «Corcovado», de Antonio Carlos Jobim, una pieza conocida también en su adaptación al inglés con el nombre de «Quiet Nights of Quiet Stars» («Noches apacibles de estrellas apacibles»).

Sea cual sea el motivo, a mediados de los años sesenta el bajo de lamento volvió a causar furor. Puede oírse en «Chim Chim Cher-ee», la canción de los deshollinadores a ritmo de vals del musical Mary Poppins, de Richard y Robert Sherman. Se oye también en «Michelle», de Rubber Soul (Alma de goma), de los Beatles, así como en otras canciones posteriores del grupo

británico. Suena siete veces en «Bailad of a Thin Man» («Balada de un hombre delgado»), el manifiesto psicodélico de Bob Dylan, y da forma al estribillo «Something is happening here/Butyou dont know what it is / Do you, Mr. Jones?» («Algo está pasando aquí / pero no sabes lo que es / ¿No es así, Sr. Jones?»). (El dramatispersonae de la canción, integrado por enanos tuertos, payasos de circo y tragadores de sables con altos tacones, recuerda vagamente a la lista de invitados para la boda de Almadán, tal y como se encuentra descrita en «Un sarao de la chacona», de Juan Aranés.) El estudioso del rock Walter Everett ha catalogado docenas de bajos cromáticos en el pop de los años sesenta y setenta: podría confeccionarse una peculiar lista con canciones como «How Could I Be Such a Fool?» («¿Cómo pude ser tan idiota?»), «Can't Take My Eyes off You» («No puedo apartar mis ojos de ti»), «My Way» («A mi manera»), «Hooked on a Feeling» («Enganchado a un sentimiento»), «Time in a Bottle» («El tiempo en una botella») y «Hotel California», de los Eagles. Como señala Everett, la última canción está adecuadamente ambientada en la decadente localidad de una misión española, situada junto a una autopista desierta.

Fue en Led Zeppelin, la tremenda banda de rock duro de los años setenta, en quien recayó la labor de perfeccionar el Barroco rock. Es posible que Dylan y los Beatles se hayan ganado los aplausos de los intelectuales, pero Led Zeppelin protagonizó una arremetida no menos ambiciosa sobre la historia de la música, apropiándose del rock, la música folk, el blues del Delta, la música india y otras no occidentales, amén de una pizca de la tradición clásica. «Babe I'm Gonna Leave You» («Nena, voy a dejarte») y «Stairway to Heaven» («Escalera hasta el cielo») parten ambas de meticulosos ejercicios de fingerpicking[3] para guitarra semiclásica, con líneas cromáticas descendentes entrelazadas; capas de ejecución organística bachiana otorgan un aura eclesiástica a «Your Time Is Gonna Come» («Tu hora llegará») y «Since I've Been Loving You» («Desde que he estado queriéndote»). Varias de las creaciones más poderosas de la banda descansan sobre líneas de bajo que se repiten ingeniosamente: «Kashmir» («Cachemira») está construida sobre un riff que asciende por grados cromáticos.

El primer magnum opus de Led Zeppelin fue «Dazed and Confused» («Aturdido y confuso»), una canción de amor atormentado que Jimmy Page, el guitarrista de dedos veloces y ligeramente satánico de la banda, empezó a tocar por primera vez cuando estaba en los Yardbirds. Page tomó prestados muchos elementos de la pieza de un cantautor neoyorquino llamado Jake Holmes, que incluyó una canción con el mismo nombre en su álbum de 1967 «TheAbove Ground Sound» of Jake Holmes («El sonido por encima del suelo» de Jake Holmes). La canción de Holmes está amarrada a sucesivos descensos cromáticos; fueron creados por un músico ambulante que toca la guitarra bajo llamado Rick Randle, a quien Holmes describió más tarde como alguien «absoluta y completamente loco, como una cabra», y del que lo último que se sabe es que estaba viviendo en Utah con una bruja.



En la versión de Led Zeppelin, que apareció en el disco de presentación de la banda de 1969, John Paul Jones confirió a la línea de bajo un sonido adusto, organístico: el riff del blues del Delta monumentalizado. En las grabaciones de las giras que hizo la banda por numerosos estadios a comienzos de los años setenta, en las que la canción se alargaba durante media hora o más, el motivo del bajo experimenta ostentosas transformaciones, unas veces centelleando en la guitarra frotada de Page, otras chillando en la zona de falsete aguda de la voz de Robert Plant. Durante largos tramos, el bajo guarda silencio mientras el cantante y el guitarrista se llaman a gritos uno a otro, como caminantes perdidos en medio de un paisaje desolado. Finalmente, en un pasaje que hace las funciones de clímax, el tema suena de manera atronadora en la guitarra y el bajo al alimón, saturando el espacio musical.

Cuando asomó por primera vez, a finales del siglo XVI, la chacona prometía una destrucción del orden social, una liberación del cuerpo. El mismo espíritu transgresor anima el rock y el pop modernos: el remolineo de una línea de bajo que se repite permite que una multitud de admiradores olviden bailando, durante un rato, las rutinas lineales de la vida cotidiana. Cuando Frescobaldi y Bach reelaboraron la danza como una forma adusta, vuelta sobre sí misma, acercándola hacia el lamento, apuntaban a un tipo diferente de libertad, la del individuo que se define en contraposición a la masa. «Dazed and Confused», en sus secciones centrales, insinúa una búsqueda similar del yo: el empuje salvaje del rock and roll da paso a las variaciones eufóricas. En el fondo se trata de un gran y estruendoso himno rock, pero, de igual modo que la danza sigue habitando en la chacona de Bach, el lamento persiste en el estadio del concierto de rock. Por encima de todo, la canción demuestra cómo siguen materializándose con el paso de los siglos las mismas estructuras musicales profundas. Si una máquina del tiempo lograra reunir a unos cuantos músicos españoles de finales del siglo XVI, a una sección de continuo dirigida por Bach y a instrumentistas de la banda de Ellington de 1940, y si John Paul Jones se uniera a todos ellos con la línea de bajo de «Dazed and Confused», podrían, tras uno o dos minutos de confusión, encontrar puntos en común. El baile de la chacona es más ancho que la mar.

3
MÁQUINAS INFERNALES

DE CÓMO LAS GRABACIONES CAMBIARON LA MÚSICA

Hace más de un siglo, el compositor y director de banda John Philip Sousa advirtió que la tecnología acabaría por destruir la música. Mientras prestaba declaración ante el Congreso de Estados Unidos en 1906, dijo: «Estas máquinas parlantes van a arruinar el desarrollo artístico de la música en este país. Cuando yo era un niño [...] enfrente de cada casa, en las tardes de verano, se veía a jóvenes que cantaban juntos las canciones del momento o las antiguas canciones. Hoy se oyen estas máquinas infernales funcionando día y noche. No va a quedarnos una sola cuerda vocal.» Sousa siguió explayándose sobre el tema en posteriores artículos y entrevistas. «Está acercándose el momento en que nadie estará dispuesto a someterse a la disciplina ennoblecedora de aprender música», declaró. «Todo el mundo tendrá su música ya preparada o ya pirateada en sus armarios.» Algo se pierde irremediablemente cuando dejamos de estar en presencia de cuerpos haciendo música, dijo también Sousa. «El canto del ruiseñor es delicioso porque es el propio ruiseñor el que lo produce.»

Antes de despachar a Sousa como un cascarrabias, podría reflexionarse sobre cuán drásticamente ha cambiado la música en los últimos cien años. Ha logrado una omnipresencia desbordante en nuestro mundo: millones de horas de su historia se encuentran disponibles en disco; ríos de melodía digital fluyen por Internet; reproductores MP3 con cuarenta mil canciones pueden meterse en un bolsillo o en una pequeña cartera. Sin embargo, para la mayoría de nosotros, la música ya no es algo que hacemos nosotros mismos, o que ni siquiera vemos hacer a otras personas delante de nosotros. Ha pasado a ser un medio radicalmente virtual, un arte sin rostro. Cuando paseamos por la ciudad en un día normal y corriente, nuestros oídos registrarán música casi en cada esquina —líneas de bajo retumbando desde coches en marcha, trocitos de hip-hop filtrándose desde los auriculares de adolescentes en el metro, el móvil de un abogado gorjeando la «Oda a la Alegría» de Beethoven—, pero casi nada de ello será el resultado inmediato del trabajo físico de voces o manos humanas. Cada vez menos gente sabe cómo tocar instrumentos o leer música. En el futuro, podría decir el espíritu de Sousa, la reproducción desplazará a la producción. Oyentes zombificados revolverán entre los archivos del pasado y la nueva música consistirá en arreglos remozados de lo antiguo.

Desde que Edison inventara el cilindro de fonógrafo en 1877 la gente ha estado opinando sobre lo que el medio de la grabación ha hecho por y para el arte de la música. Inevitablemente, la conversación se ha decantado hacia los extremos retóricos. Sousa fue un portavoz pionero del lado de los catastrofistas, que más tarde se vio engrosado por diversos reaccionarios, amantes de ir a la contra, ludistas y teóricos posmarxistas. En el bando opuesto se encuentran los utópicos, que defienden que la tecnología no ha aprisionado a la música, sino que la ha liberado, llevando el arte de la elite a las masas y el arte de los márgenes al centro. Antes de que apareciera Edison, afirman los utópicos, las sinfonías de Beethoven podían oírse únicamente en selectas salas de concierto. Ahora las grabaciones llevan al hombre de Bonn a todos los confines de la tierra, convocando a la multitud ensalzada en la «Oda a la Alegría»: «¡Abrazaos, millones!» Glenn Gould, después de renunciar a tocar en directo en 1964, predijo que en el lapso de un siglo el concierto público desaparecería en el éter electrónico, con un efecto en gran medida benéfico para la cultura musical.

Tras haber descubierto gran parte de mi música predilecta por medio de elepés y cedés, no estoy por la labor de unirme al bando de los que entonan sus lamentos. Los modernos entornos urbanos se encuentran a menudo tan carentes de alma o son tan feos que doy las gracias por el toque humanizador del sonido electrónico. Pero tampoco puedo aceptar el drástico futurismo de Gould. Quiero ser consciente de los efectos de la tecnología, positivos o negativos. Quiero una teoría pragmática que medie entre la interpretación en directo y la reproducción, sin los chillidos apocalípticos, pero también sin el despliegue publicitario colectivo. Afortunadamente, los estudiosos y los críticos han estado explorando de forma metódica este terreno durante muchas décadas, tratando de comprender qué ocurre exactamente cuando oímos música sin que los músicos se encuentren presentes en la habitación. No han alcanzado conclusiones inamovibles, pero nos proporcionan la mayoría de las herramientas conceptuales que necesitamos con objeto de escuchar con la actitud alerta —y la ambivalencia— que exige este medio mágico.

La principal ironía de la historia de la grabación es que Edison no construyó el fonógrafo teniendo la música en mente. Lo concibió más bien como un artilugio comercial, llamado a reemplazar a la costosa e imperfecta práctica de la estenografía, y que tendría la virtud añadida de preservar a perpetuidad las voces de los fallecidos. En un ensayo de 1878 titulado «El fonógrafo y su futuro», Edison o su negro proclamó que su invento «aniquilaría el tiempo y el espacio, y que conservaría para la posteridad la mera expresión del hombre». «Aniquilación» es una figura del habla que presenta una interesante ambigüedad. La grabación abrió líneas de comunicación entre mundos remotos, pero también puso el arte más antiguo y las tradiciones folclóricas en

peligro de extinción. Con la cultura popular estadounidense como su dios particular, trajo consigo una homogeneización del gusto, cuyos efectos siguen extendiéndose.

Aunque Edison mencionó la idea de grabar música en su artículo de 1878, no pudo presentir siquiera la aparición de una industria musical. Se imaginó el fonógrafo como una herramienta para enseñar a cantar y como una extensión natural de las interpretaciones musicales domésticas: «Un amigo podría cantarnos por la mañana una canción que hará luego las delicias de los reunidos en una velada vespertina.» En la década de 1890, sin embargo, empresarios avispados habían instalado fonógrafos en salones recreativos, permitiendo que los clientes oyeran sus canciones predilectas con tubos para los oídos. En 1888, Emil Berliner introdujo el disco plano, un procedimiento de almacenaje menos incómodo, y concibió con ello el moderno negocio musical en su totalidad: distribución masiva, estrellas discográficas, derechos de autor y todo lo demás. En 1902 nació la primera gran estrella: el tenor Enrico Caruso, cuya voz sigue siendo uno de los fenómenos más petrificantes de la historia del medio. El timbre broncíneo de Caruso, esa corteza dorada, hizo que el hombre mismo pareciera estar visceralmente presente, con lo cual queda demostrada la teoría de la aniquilación del espacio y el tiempo de Edison. No tuvo tanta suerte Johannes Brahms, quien, en 1889, intentó grabar su Primera Danza Húngara. El maestro parece estar enviándonos un mensaje indescifrable desde una nave espacial desintegrándose cerca de Plutón.

Siempre que surge un nuevo artilugio, los vendedores se aprestan a señalar inevitablemente que un artilugio más antiguo ha quedado obsoleto. El automóvil apartó al ferrocarril; el ordenador reemplazó a la máquina de escribir. Sousa temió que el fonógrafo suplantara a la música en directo. Sus temores eran excesivos, pero no irracionales. La Victor Talking Machine Company (Compañía Victor de Máquinas Parlantes), que fundó el ingeniero Eldridge Johnson en 1901, comercializó sus máquinas no simplemente como recipientes para la música sino como instrumentos en sí mismos. En cierto modo, Victor apuntaba directamente al piano, que, en torno al cambio de siglo, dominaba la vida musical doméstica, del salón a la taberna. La supervenías Victrola de 1906, un objeto enorme de 1,20 metros de alto y 62 kilos de peso, se alojaba en el interior de un mueble de caoba «con el acabado de un piano», si es que había alguien que no lo hubiera entendido. Los anuncios mostraban a familias arremolinadas alrededor de sus fonógrafos, sin ningún piano a la vista. Edison, cuyos cilindros empezaron enseguida a quedar a la zaga de los discos planos en cuanto a popularidad, estaba tan decidido a demostrar la verosimilitud de sus máquinas que organizó por todo el país una serie de Pruebas de Sonido, durante las cuales las salas se quedaban a oscuras y los oyentes se mostraban supuestamente incapaces de percibir la diferencia entre Anna Case cantando en vivo y uno de sus discos.

Cada nuevo salto en la tecnología de audio —micrófonos, cinta magnética, discos de larga duración, sonido estéreo, transistores, sonido digital, el disco

compacto y el MP3— ha suscitado el mismo tipo de reacción desmedida. El último de estos inventos inspira una intensa confusión entre realidad y reproducción, mientras que la máquina prodigiosa de ayer se expone como inadecuada, incluso primitiva. Cuando, en 1931, el compositor y crítico Deems Taylor oyó un ejemplo pionero de grabación estereofónica, comentó: «La diferencia entre lo que oímos normalmente y lo que yo oí fue, aproximadamente, la diferencia entre mirar una fotografía de alguien y mirar a la persona de verdad.» Veinte años después, Howard Taubman escribió lo siguiente sobre un disco de larga duración publicado por el sello Mercury: «El timbre de la orquesta es tan real que uno siente que está escuchando a la presencia viva.» (Mercury adoptó a renglón seguido «Living Presence» [«Presencia Viva»] como su eslogan.) Un anuncio de alta fidelidad de los años cincuenta ofrecía a los usuarios «el mejor asiento de la casa», una experiencia no simplemente igual a la sala de conciertos sino superior, despojada de la inconveniencia de la «distracción del público». Un anuncio de televisión de los años setenta, protagonizado por Ella Fitzgerald, planteaba una pregunta que se hizo famosa: «¿Es en vivo o es Memorex?» Los discos compactos prometían un «sonido eternamente perfecto».

Con idéntica inevitabilidad, los comentarios optimistas de los audiófilos dan lugar a una reacción violenta entre los oyentes que dudan de la retórica de la fidelidad y la perfección. Quienes disienten se lamentan de que la tecnología más reciente es realmente inferior a la antigua: artificial, inauténtica, fría y sin alma. Greg Milner ha documentado este vaivén interminable en su libro *Perfecting Sound Forever* (El eterno perfeccionamiento del sonido), una exposición inteligentemente escéptica de la ideología del progreso en el medio sonoro. Algunos entusiastas del cilindro de Edison pensaron que ninguna otra máquina ofrecía una sensación tan fiel de la calidez de la voz humana. Cuando apareció la grabación eléctrica, unos cuantos incondicionales no detectaron otra cosa que impostura en la utilización de micrófonos para amplificar sonidos suaves e inventar una perspectiva sonora que no existe para los oídos humanos. «Me pregunto si llegará un día en que el sonido puro desaparecerá de la tierra», escribió un crítico británico en 1928.

La cinta magnética dio lugar al cambio más trascendental en la relación entre grabaciones y realidad musical. Los ingenieros alemanes perfeccionaron el reproductor de cinta magnética, o magnetofón, durante la Segunda Guerra Mundial. A altas horas de la noche, un experto en audio convertido en soldado y llamado Jack Mullin estaba monitorizando la radio alemana cuando se dio cuenta de que una transmisión orquestal nocturna era asombrosamente clara: sonaba «en vivo», aunque ni siquiera por un capricho de Hitler podía haber estado tocando la orquesta en plena noche. Después de concluida la guerra, Mullin localizó un magnetofón y se lo llevó a Estados Unidos. Hizo una demostración a Bing Crosby, que lo utilizó para grabar con antelación sus emisiones. Crosby fue un pionero del que fue quizás el más famoso de todos los efectos tecnológicos: cantar de modo intimista con una voz suave. La cinta

magnética significaba que Bing podía prácticamente susurrar al micrófono y, aun así, ser oído en todo el país; una notable disminución del ruido de superficie se tradujo en que los murmullos vocales podían registrarse con la misma facilidad que la resonante trompeta de Louis Armstrong.

El proceso magnético también permitía que los intérpretes inventaran su propia realidad en el estudio. Podían corregirse los errores empalmando trozos de tomas diferentes. En los años sesenta, los Beatles y los Beach Boys, siguiendo la estela de las composiciones electrónicas de Cage y Stockhausen, construyeron intrincados paisajes sonoros en estudio que no podían reproducirse nunca sobre el escenario; incluso Glenn Gould habría tenido problemas a la hora de ejecutar el solo para teclado mecánicamente acelerado de «In My Life» («En mi vida»). Comenzó el gran debate del rock sobre la autenticidad. ¿Estaban los Beatles haciendo avanzar el arte al reinventarlo en el estudio? ¿O estaban perdiendo contacto con la inteligencia sin desbastar de las tradiciones del folk, el blues y el rock? Bob Dylan se situó en un abrupto extremo opuesto, sacando discos en unos pocos días y evitando cualesquiera superposiciones de voces hasta los años setenta. Clinton Heylin, un experto en Dylan, señala que mientras que los Beatles pasaron ciento veintinueve días dando forma a Sgt. Pepper (Sargento Pepper)› Dylan necesitó solo noventa días para hacer sus primeros quince discos. Pero la grabación libre de fiorituras, de «baja fidelidad», no plantea ninguna pretensión especial de ofrecer la verdad musical; de hecho, se convierte fácilmente en otro efecto: el efecto del no efecto. Las bandas de rock neoclásico de la actualidad se gastan sus buenos dineros para sonar antiguas.

La llegada de la grabación digital fue, para muchos escépticos, el ultraje definitivo. Las viejas máquinas vibraban empáticamente con lo que había sido grabado: las colinas y los valles de un cilindro o un disco plano seguían los perfiles de la música. La tecnología digital desmenuzaba literalmente las vibraciones entrantes en bits: series de ceros y unos que se codificaban en un disco compacto y a continuación se reconstituían en un reproductor de cedés. Los tradicionalistas pensaron que el producto final era una especie de música androide. Neil Young, el cantante y compositor canadiense de voz áspera, se mostró especialmente mordaz: «Escuchar un cedé es como mirar el mundo a través del estor de una ventana.» Paso a paso, las grabaciones se han convertido en un mundo cada vez más ficticio, a pesar de que cada vez acaben por ser más «reales». La última frontera —por el momento— se ha alcanzado con Auto-Tune, Pro Tools y otras formas de software digital, que pueden reajustar una ejecución desafinada y generar orquestas completas a partir de la nada. Con solo pulsar una tecla, una starlette sin ningún oído musical pasa a tener una voz dulce y una banda de rock universitaria se torna wagneriana.

Sin embargo, algún tipo de equivalente en audio de la ley de la conservación de la energía significa que estas crisis incesantes tienen un modo de acabar compensándose entre ellas mismas. Los timadores, los mercachifles y los mediocres prosperan en todas las épocas; los artistas de genio consiguen

sobrevivir o, al menos, fracasar de un modo memorable. No hay duda de que la tecnología ha hecho progresar las carreras de personas insignificantes, pero también ha echado una mano a aquellos que carecían de apoyos dentro del sistema. No hay ámbito en el que esto resulte más evidente que en el de la música afroamericana. Casi desde el principio, la grabación permitió que músicos negros situados en los márgenes de la cultura —de manera notable, los cantantes de blues del Delta del Misisipi— se expresaran con nada más que una voz y una guitarra. Muchos de estos artistas fueron robados por manipuladores empresariales, pero su música sobrevivió y llegó a su destino. Las grabaciones dieron a Armstrong, Ellington, Chuck Berry y James Brown la oportunidad de ocupar una tribuna global que los viejos e idílicos Estados Unidos de Sousa, racistas hasta la médula, les habrían negado. El hecho de que sus discos desempeñaran un papel crucial en el progreso de los derechos civiles de los afroamericanos sitúa en la perspectiva adecuada el debate sobre si la tecnología ha sido o no «buena» para la música.

El hip-hop, la forma de pop dominante del cambio de siglo, ofrece la demostración más electrizante del todopoderoso efecto de la tecnología. Como cuenta Jeff Chang en su libro *Can't Stop Won't Stop: A History ofthe Hip-Hop (Lo que no puede pararse no se parará: una historia del hip-hop)*, el género surgió en guetos empobrecidos de altos bloques de viviendas, en los que las familias no podían permitirse comprar instrumentos para sus hijos e incluso la forma más rudimentaria de ejecución musical parecía estar fuera de su alcance. Pero, aun así, se hacía música de todos modos: el propio fonógrafo pasó a ser un instrumento. En el South Bronx de los años setenta, DJ como Kool Herc, Afrika Bambaataa y Grandmaster Flash utilizaron los giradiscos para crear un collage vertiginoso de efectos: en la jerga habitual del oficio, *loops* (bucles), *breaks* (rupturas), *beats* (pulsos), *scratches* (chirridos). Más tarde, DJs y productores vinculados a un estudio utilizaron el sampling digital para dar forma a algunas de las recopilaciones sonoras más densamente repletas de la historia musical: *Paid in Full (Pagado por completo)*, de Eric B. y Rakim, *Fear of a Black Planet (Miedo a un planeta negro)*, de Public Enemy, o *The Chronic (La grifa)*, de Dr. Dre.

Antes o después, toda crítica de las grabaciones acaba por citar el enrayo de Walter Benjamín «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica», escrito a finales de los años treinta. El pasaje citado con más frecuencia es la reflexión que hace Benjamín sobre la pérdida de un «aura» que rodea a las obras de arte: el «aquí y ahora» del objeto artístico sagrado, su conexión con una comunidad bien definida. La formulación parece recordar al lamento familiar, que se remonta a Sousa, de que las grabaciones han despojado de vida a la música. Pero cuando Benjamin hablaba del marchitamiento del aura y del auge del arte reproductible, su propósito no era entonar un lamento. Aunque estuvo a punto de caer en el populismo, expresó una desconfianza persistente en la perorata elitista: privilegiar de manera automática la devoción del arte elevado por encima del consumo masivo. El

culto del arte por al arte, señaló Benjamin, estaba deteriorándose y dando lugar al kitsch fascista. Las películas de Charlie Chaplin, por contraste, mezclaban batacazos cómicos con mensajes políticos subversivos. En otras palabras, la reproducción mecánica no es un proceso intrínsecamente degradante; un artista marginal podría utilizarlo para sortear a los guardianes culturales y proponer ideas radicales. Que los matones del comercio raramente dejen de salirse con la suya no disminuye la gloria del momento.

Aunque a los intérpretes y oyentes clásicos les gusta imaginarse en una alta torre, muy alejada del tumulto electrónico, también ellos son esclavos de las máquinas. Parte de la propaganda más encendida en defensa de las nuevas tecnologías ha procedido del bando clásico, donde la ilusión de la reproducción perfecta resulta especialmente seductora. Se supone que las grabaciones clásicas niegan el hecho de que son grabaciones. Ese proceso implica, paradójicamente, un artificio considerable. Superposición de voces, empalmes, manipulaciones diversas y, en los últimos años, corrección de notas, son todas ellas técnicas utilizadas de forma regular. El fenómeno de la estrella que no lo es más que en apariencia y que tiene grandes dificultades para repetir en la sala de conciertos lo que se supone que hace en el disco, no es algo que carezca de precedentes.

Quizás hay algo de antinatural en el acto mismo de realizar una grabación de estudio, al margen de cuán inteligente sea la presentación. En el cénit de la época de la alta fidelidad, destacados productores y ejecutivos clásicos —Walter Legge, en EMI; Goddard Lieberson, en Columbia Records; y John Culshaw, en Decca, por nombrar a tres de los mejores— gastaron muchos millones de dólares contratando a orquestas, solistas y directores de primerísima fila en un esfuerzo por crear grabaciones definitivas de las cimas del repertorio. Lograron su objetivo: cualquier breve lista de clásicos de la discografía incluirá la *Tosca* de Maria Callas; el *Tristan und Isolde* de Wilhelm Furtwängler, el Ring (Anillo) de Georg Solti y las Variaciones Goldberg de Glenn Gould, todas ellas grabadas o iniciadas en los años cincuenta. Sin embargo, la excelencia de estos discos planteaba un problema para los músicos en activo y que habían de tocar posteriormente. Los presentadores de conciertos empezaron a quejarse de que los coleccionistas de discos habían constituido una audiencia aparte, que raramente acudía a las salas de concierto. (Gould afirmó que el Ring de Decca logró «una unidad más eficaz entre intensidad de acción y desplazamiento del sonido que la que podía ofrecer la mejor de las temporadas de Bayreuth».) Cuando la gente salía, se llevaban consigo los hábitos de la escucha en sus hogares. El ritual solitario de absorber sinfonías en el salón de casa contribuyó casi con certeza a la creciente quietud del público clásico; el encantamiento desprovisto de aplausos después del primer movimiento de la Heroica se corresponde con el

leve rumor de los surcos del disco de larga duración.

Al igual que el mítico observador de Heisenberg, el fonógrafo no fue nunca un mero registrador de eventos: cambió no sólo cómo escuchaban las personas, sino también cómo cantaban y tocaban. Mark Katz, en su libro *Capturing Sound* (Capturar el sonido), llama a estos cambios «efectos del fonógrafo». (La frase procede del estudio digital, en el que se utiliza para describir los sonidos de los chisporroteos y arañazos que se añaden a veces a temas de música pop para prestarles un aire atractivamente antiguo.) Katz dedica un capítulo de su libro a un cambio en la técnica violinística que se produjo a comienzos del siglo XX. Guardaba relación con el vibrato, esas breves oscilaciones de la mano en el diapasón, con el que el intérprete puede infundir a las notas una dulzura gorjeante. Las grabaciones antiguas y los testimonios escritos sugieren que, en épocas anteriores, el vibrato se utilizaba de forma más comedida de como se emplea en la actualidad. En los años veinte y treinta, muchos destacados violinistas habían adoptado ya el vibrato continuo, que pasó a ser el estilo sancionado en los conservatorios. Katz propone que la tecnología provocó el cambio. Cuando se añadió ese temblor al sonido del violín, el fonógrafo podía captarlo con mayor facilidad; es un sonido «más amplio» en términos acústicos, un borrón integrado por varias frecuencias superpuestas. Asimismo, el carácter borroso del vibrato permitía que los intérpretes disimularan imprecisiones en la afinación y, desde el principio, el fonógrafo hizo que los intérpretes cobraran mayor conciencia de la afinación de la que tenían anteriormente. Lo que funcionaba en el estudio se extendía luego a las salas de concierto.

Robert Philip, un experto británico especializado en la práctica interpretativa, aborda el mismo problema en su libro *Performing Music in the Age of Recording* (La interpretación musical en la época de las grabaciones). Propone que cuando los músicos escuchaban discos interpretados por ellos mismos pasaban por una especie de escenario reflejo; por primera vez, se veían obligados a enfrentarse a sus «auténticos» yoes. «Los músicos que oyeron por primera vez sus propias grabaciones en los primeros años del siglo XX solían quedar desconcertados con lo que oían y empezaron de repente a cobrar conciencia de inexactitudes y manierismos que no habían podido sospechar», escribe Philip. Cuando volvían a los escenarios —dice—, intentaban encarnar al yo superior que atisbaban en el espejo fonográfico y ya nunca más volvieron a tocar de la misma forma.

Philip ofrece una fascinante descripción de cómo sonaban las interpretaciones clásicas en el último cambio de siglo. «Salvarse del desastre era el estándar para un buen concierto», escribe. Los ensayos eran breves y los contratiempos, algo rutinario. La precisión no era un valor universal. Los pianistas arpegiaban los acordes en vez de tocarlos con un solo ataque. Los instrumentistas de cuerda hacían expresivos deslizamientos de una nota a la siguiente —portamento es el nombre que recibía este estilo— en imitación del deslizamiento de la voz. En una grabación de 1912, el gran violinista belga

Eugéne Ysaye «se balancea a uno y otro lado del pulso, mientras que el piano mantiene un ritmo regular». Las orquestas flirteaban con el caos en un esfuerzo por generar la mayor pasión posible: escúchense las grabaciones de Edward Elgar de su propia música. Y los propios instrumentos sonaban diferentes, en función de cuál fuera la nacionalidad del intérprete. Los fagotes franceses tenían un sonido acre, muy diferente del timbre redondeado de los fagotes alemanes. Los flautistas franceses, por contraste, utilizaban más vibrato que sus homólogos alemanes e ingleses, lo que proporcionaba un timbre más cálido y dulce. La cultura orquestal estadounidense, que reunió a músicos inmigrantes de todos los países europeos, empezó a socavar las diferencias y las grabaciones contribuyeron a cimentar la nueva práctica estándar. Fuera cual fuera el estilo que sonara más limpio en el medio —en estos casos, fagotes alemanes y flautas francesas—, se convertía en la media áurea. Los jóvenes virtuosos de la actualidad pueden tener idiosincrasias reconocibles, pero su manera de tocar raramente indica que procedan de un lugar concreto o que hayan surgido de alguna tradición determinada.

La ópera es presa de la misma tendencia estandarizados. El director de orquesta y estudioso Will Crutchfield cita un ejemplo sorprendente de un «efecto de fonógrafo» en un ensayo sobre las percepciones cambiantes del estilo operístico. En una ocasión se dispuso a comparar todas las grabaciones conservadas de «Una furtiva lagrima», la quejumbrosa aria para tenor de la comedia belcantista *L'elisir d'amore* (El elixir de amor), de Donizetti. Crutchfield quería saber qué habían hecho con la cadencia —el pasaje al final del aria en que la orquesta deja de tocar y el tenor se embarca en algunas elegantes acrobacias— los cantantes de diversas épocas. Las primeras grabaciones muestran cómo los cantantes prueban diversas posibilidades, algunas contemplativas, otras floridas, todas diferentes. Entonces llegó Caruso. Grabó por primera vez «Una furtiva lagrima» en 1902 y volvió sobre ella tres veces más en el curso de su carrera en estudio, que marcó una época. Después de eso, los tenores empezaron a imitar el pequeño y elegante alarde que ideó Caruso: una rápida escala ascendente y descendente seguida de dos frases lentas y delicadas. De los más de doscientos cantantes que han grabado el aria desde la muerte de Caruso, ¿cuántos probaron a hacer algo diferente? Crutchfield cuenta cuatro. Muchos habituales de la ópera identificarían la cadencia de Caruso como la «tradicional», pero Crutchfield la llama la cadencia de la «muerte de la tradición», la única que suprimió una práctica vocal largo tiempo floreciente.

Los tics y las características de las interpretaciones de la vieja escuela —adelantarse o retrasarse con respecto al pulso, introducir deslizamientos entre notas, partir los acordes en arpegios, improvisar cadencias, añadir ornamentos en función de lo que demande el estilo— desempeñan un papel similar a la hora de resaltar las voces peculiares de los intérpretes, por no mencionar el simple hecho de que se trata de seres humanos falibles. La mayor parte de la interpretación moderna tiende a borrar todo vestigio del trabajo que se ha

desarrollado entre bastidores: el virtuosismo se define como la ausencia de esfuerzo. Un ideal que se cita a menudo es «desaparecer detrás de la música». Pero cuando la precisión se divorcia de la emoción puede volverse antimusical, inhumana, repulsiva. ¿Existe alguna escapatoria de este ciclo? Robert Philip, tras haber acusado a las grabaciones de una multitud de pecados, acaba afirmando que también podrían acudir al rescate. Mediante el estudio de artefactos utilizados en los albores del siglo, los músicos podrían recuperar aquello que ha estado faltando en el estilo perfeccionista. Pueden rebelarse contra la letra de la partitura en busca de su espíritu. Existen, sin embargo, barreras físicas sustanciales en el modo de llevar a cabo este cambio: los intérpretes tendrán que perder el miedo a probar manierismos que sonarán sensibleros a algunos oídos, a cometer lo que sonarán como errores. Tendrán que desafiar a la hipercompetitiva cultura de conservatorio en la que alcanzaron la mayoría de edad y también a la cultura hiperprofesionalizada de los grupos en que encuentren trabajo.

En al menos un ámbito, el estilo interpretativo ha experimentado un cambio radical. La música antigua tuvo durante mucho tiempo la reputación de ser la subcultura más pedantemente «correcta» de la música clásica, pero en los últimos años los grupos renacentistas y barrocos más dinámicos —Hespérion XXI de Jordi Savall, Les Arts Florissants de William Christie, Concerto Italiano de Rinaldo Alessandrini y diversas agrupaciones dirigidas por el violinista Andrew Manze y el instrumentista de teclado Richard Egarr, por nombrar solo unos pocos— han empezado a practicar todas las libertades que han estado ausentes en muchas interpretaciones modernas. Ejecutan algunas notas limpiamente y otras con aspereza, serpentean en torno al pulso en vez de permanecer aferrados a él, se deslizan de una nota a otra cuando así se lo reclama la emoción. Si la partitura requiere o espera una cadencia o improvisación, ejecutan una de su propia invención. De resultas de ello, la música se siente liberada y los oyentes responden de la misma forma, con gritos de alegría. Christie ha dicho que su grupo está modelado a partir de la banda de Ellington de 1929: los intérpretes ocupan y abandonan el primer plano, añadiendo notas de color antes de volver a ocupar su puesto junto a los demás. Si, en años venideros, el espíritu audaz del panorama de la música antigua se traslada a las interpretaciones del repertorio decimonónico, es posible que la música clásica deje arrumbada su fría fachada de mármol.

Para aquellos de nosotros que crecimos durante el prolongado auge de las grabaciones, el paisaje digital de comienzos del siglo XXI presenta un panorama confuso. Los sellos discográficos, que ejercieron su dominio durante mucho tiempo con puño de hierro o de terciopelo, están tambaleándose: sus productos son descargados en todas partes en redes que comparten archivos y sus intentos por vigilar la piratería rayan en las prácticas fascistas. El concepto de un álbum individual y distinto de otros con una serie de canciones u obras está experimentando probablemente un declive terminal. En el pop, el grueso del dinero se hace ahora con el márketing de las giras y

con la venta de productos relacionados con ellas. Prince regaló millones de copias de su álbum de 2007, Planet Earth (Planeta Tierra) como un modo de atraer a los oyentes a sus conciertos. Ese mismo año, Radiohead ofreció su último álbum, In Rainbows (En arcos iris), a través de su propia página web, indicando a sus fans que pagaran lo que quisieran. La tecnología de fácil acceso ha pasado a ser tan sofisticada que está minando la estructura empresarial que la hizo nacer: un curso de los acontecimientos que habría hecho las delicias de Walter Benjamin. Hay que llorar a los inteligentes magnates de décadas pasadas, pero a la larga puede que no sea una mala cosa que los jóvenes hayan dejado de acumular música en forma de objetos empaquetados. La música ha dejado ya de ser un premio en una colección; está volviendo a su evanescente estado natural.

La música clásica, o una parte de ella, está floreciendo en línea en los ordenadores de modos inesperados. Quizá nadie debería sorprenderse; si, como se dice, Internet es un paraíso para los fanáticos de la tecnología, habría de operar lógicamente en beneficio de una de las formas artísticas más opulentamente fanáticas de la historia. Las instituciones con más recursos están ofreciendo material de audio en vivo y archivado (puede oírse casi toda la oferta de la serie veraniega de los *Proms* londinenses a través de la página web de la BBC), creando guías de audición en línea (la Sinfónica de San Francisco ha elaborado mapas de alta tecnología de la *Heroica y La consagración de la primavera*), compilando sofisticados archivos (la página de la Metropolitan Opera puede decir en cuestión de segundos cuándo hizo un cantante su debut en el teatro) y comercializando descargas de audio con la calidad de una grabación de estudio (así venden los Tallis Scholars sus impecables grabaciones de misas renacentistas). Los compositores jóvenes al tanto de las potencialidades de la red ya no dependen de los editores para llegar a su público, distribuyendo sus mercancías por medio de blogs, MySpace, YouTube, Facebook, Twitter y cualesquiera redes sociales que se pongan de moda después de que se haya impreso este libro.

La difusión de la música clásica en línea es de gran ayuda para los admiradores y es posible que alivie también los temores de los «no asistentes a conciertos con conciencia cultural», de infausta memoria. Los asistentes novatos a conciertos y a la ópera pueden comprar entradas, leer sinopsis de argumentos poco conocidos, escuchar fragmentos de música poco frecuentada, leer blogs de intérpretes y, además, orientarse en medio de la tundra de la experiencia clásica. Quienes compren un disco por primera vez pueden leer críticas, comparar muestras de audio y decidirse, por ejemplo, por una grabación de Beethoven de Furtwängler, todo ello sin correr el riesgo de la humillación de pronunciar incorrectamente el nombre del director bajo la mirada de un malhumorado encargado de la sección de discos. En los días previos al colapso del negocio discográfico, cuando aún florecían megatiendas como Tower Records, puertas sepulcrales insonorizadas dividían el departamento clásico del resto de la humanidad. Para bien o para mal, la

música clásica ya ha dejado de habitar en un espacio diferente; forma parte del mundo junto con todas las demás.

Al mismo tiempo, la música clásica se mantiene parcialmente al margen del mundo tecnológico, porque la mayoría de su repertorio está concebido para resonar de forma natural dentro de una sala. Por contraste, casi toda la música pop está escrita para micrófonos y altavoces. En una sociedad absolutamente dominada por los medios de comunicación, en la que una u otra forma de sonido electrónico satura casi cada minuto de nuestras vidas en sus horas de vigilia, el acto de sentarse en una sala de conciertos, uniéndonos al silencio expectante en los momentos previos a que comience la música, y rindiéndonos a las propiedades elementales del sonido, puede tener una dimensión casi espiritual. Los defensores de la supremacía clásica de años anteriores podrían haberlo descrito como un rito de elevación, pero para mí se trata de algo más primigenio y enigmático. Las formas se fusionan y luego se desvanecen, como la espectral ciudad de Kitezh de Rimsky-Korsakov.

* * *

En 1926, veinte años después de que Sousa predijera la catástrofe, el crítico Hans Heinz Stuckenschmidt reflexionaba sobre la mecanización de la música y llegó a esta conclusión sumamente sensata: «La máquina no es ni un dios ni un demonio.» Mark Katz utiliza esa cita como un epígrafe de *Capturing Sound* y resume hermosamente todo el tinglado. No se han hecho realidad ni la visión utópica ni la apocalíptica del futuro musical. La gente tiene montones de músicas pirateadas en sus armarios, pero siguen acudiendo a conciertos en vivo, pagando centenares o incluso miles de dólares para conseguir ver fugazmente a sus ídolos. La educación musical está por los suelos, pero sigue vivo el impulso para hacer música con la voz, con un instrumento o con un ordenador. El crítico David Hajdu, en un ensayo sobre el fenómeno de las mezclas domésticas (con las que se crean nuevas versiones de canciones en ordenadores caseros), percibe una curiosa vuelta atrás. «Los miembros del público musical están otra vez asumiendo papeles participativos, interpretando composiciones en casa, de un modo muy parecido a como los Victorianos tocaban partituras en salones musicales», escribe. En otras palabras, estamos casi de regreso en el punto en que comenzamos.

Cuando paso mis recuerdos musicales por el tamiz, me doy cuenta de que los acontecimientos reales y virtuales se encuentran inextricablemente mezclados. Los ecos más poderosos son de conciertos en vivo que me conmovieron en lo más profundo: la Octava Sinfonía de Mahler en el Carnegie Hall, bajo la dirección del incomparable director coral Robert Shaw, con más de cuatrocientos cantantes vociferando en los palcos del primer y el

segundo piso; las bandas postpunk Fugazi y los Ex con todo el mundo empapado en sudor en el sótano de una iglesia de Washington, desatando el entusiasmo de una multitud de cuerpos juveniles; Gidon Kremer y otros cinco músicos en la iglesia de un pueblo austríaco a medianoche, presentando un arreglo camerístico extraordinariamente fantasmagórico de la Sinfonía núm. 15 de Shostakovich. Pero también ciertas grabaciones van asociadas a una intensa carga emocional: pienso en la *Heroica* de Beethoven que pretendía dirigir siendo un niño, los elepés de la Sexta de Mahler que machacaba en el instituto a altas horas de la madrugada, el cedé de Pere Ubu del que me obligó a deshacerme mi displicente rechazo de la música rock. Pero no puedo reproducir el impacto psíquico de aquellos primeros encuentros. Fueron hechos irrepetibles en un escenario privado. Como ha escrito el compositor y teórico Benjamín Boretz: «En música, como en todo, el momento de desaparición de la experiencia constituye la realidad más firme.»

Nada a lo largo de toda mi vida como oyente puede compararse con la experiencia de Hans Fantel, un escritor y crítico que durante muchos años cubrió los temas de audio para *The New York Times.* En 1989 escribió sobre lo que sintió al escuchar una reedición en cedé de un disco clásico: una grabación en vivo, realizada el 16 de enero de 1938, de la Filarmónica de Viena interpretando la Novena Sinfonía de Mahler, bajo la dirección de Bruno Walter. Fantel pasó su niñez en Viena y asistió a aquel concierto con su padre.

«Aquel domingo de invierno no podíamos saber que éste resultaría ser el ultimo concierto de la Filarmónica de Viena antes de que Hitler aplastara su país para convertirlo en parte del Reich alemán», escribió Fantel. «La música, capturada ese día por los enormes micrófonos antiguos que recuerdo ver colgados por el escenario, fue la última que se oyó tocar a muchos de los músicos de la orquesta. Ellos y su país se desvanecieron.» Fantel se puso el disco y revivió la ocasión. «Ahora podía reconocer y valorar el aura singular de aquella interpretación: podía sentir su misteriosa intensidad, una extraña agitación interior muy diferente de las muchas otras grabaciones e interpretaciones de la Novena de Mahler que he oído desde entonces.»

Parte de la agitación era la del propio Fantel. «Este disco recogió un acontecimiento que yo había compartido con mi padre: setenta y un minutos de los dieciséis años que habíamos pasado juntos. Poco después, como "un enemigo del Reich y del Führer", mi padre desapareció también en el abismo de Hitler. Eso es lo que me hizo darme cuenta de algo en relación con la naturaleza de los fonógrafos: no admiten ningún final. Llevan aparejada la perpetuidad [...]. Hay algo de la vida misma que traspasa los límites normales del tiempo.»

PARTE II

4
LA TORMENTA DEL ESTILO

LA MEDIA ÁUREA DE MOZART

Wolfgang Amadè Mozart, como solía escribir su nombre, era un hombre menudo, con la cara picada de viruelas, cuyo rasgo más llamativo eran un par de intensos ojos de un color azul grisáceo. Cuando estaba dicharachero, su mirada era al parecer cálida, incluso seductora. Pero a menudo daba la impresión de no encontrarse del todo presente, como si su mente se hallara atrapada en algún acontecimiento invisible. Los retratos apuntan a un hombre consciente de su separación del mundo. En uno su mirada es dura, distante; en otro, su rostro irradia tristeza. En varios cuadros, su ojo izquierdo está un poco descolgado, debido quizás a la fatiga. «Tan hipersensible como la pólvora», lo llamó un amigo. Sin embargo, por regla general, era una persona que caía bien.

Nació en el arzobispado de Salzburgo en 1756, y murió en la capital imperial de Viena en 1791. Era una criatura cien por cien urbana, que nunca tuvo mucho que decir sobre los encantos de la naturaleza. Un producto de las clases artesanas —sus antepasados fueron encuadernadores, tejedores y albañiles—, adoptaba maneras aristocráticas, paseándose por Viena con un sombrero de ribetes dorados y un abrigo rojo con botones de madreperla. Era físicamente incansable, de ingenio rápido, sociable, seductor y obsceno; una de las piezas más provocadoras de su catálogo es un canon a seis voces titulado *Leck mich im Arsch (Chúpame el culo*, K. 231/382c). Era un manirroto con el dinero, sobre todo a la hora de vivir en casas que realmente no podía permitirse. Disfrutó de un éxito considerable, si bien sabía que merecía más. Aunque los públicos quedaban ocasionalmente perplejos con sus creaciones, los oyentes en lugares de alcurnia sí que reconocieron su valía. El emperador José II era un admirador de las obras de Mozart y, en 1787, para impedir que un «genio tan infrecuente» se fuera al extranjero, ofreció al compositor un puesto bien remunerado que requería poco más que escribir danzas. En una carta dirigida a su padre, Leopold, Mozart había advertido que «la aristocracia vienesa (con lo que me refiero al emperador en particular) no debería pensarse que estoy en este mundo únicamente por el bien de Viena».

Siendo sólo un niño, a Mozart se le anunció en Londres como «el Prodigio más extraordinario, y el Genio más asombroso, que ha aparecido en cualquier Época». Leopold lo llamó el «milagro [...] que Dios permitió que naciera en

Salzburgo». El príncipe Kaunitz, el primer ministro de José II, afirmó que «personas así sólo vienen al mundo cada cien años y no puede dejarse que personas así abandonen Alemania». Un elogio de este calibre, por justificado que esté, acaba por hacer mella en la humildad de un hombre. Mozart, según confesión propia, podía ser «tan orgulloso [...] como un babuino», y el arzobispo de Salzburgo, cuyo servicio abandonó en 1781, no era la única persona que lo consideraba «extremadamente engreído». El engreimiento desemboca fácilmente en la paranoia y Mozart no era inmune a ella. «Creo que está tramándose algo a mis espaldas. No hay duda de que también aquí tengo mis enemigos», escribió desde París en 1778. «Pero, ¿dónde no los he tenido?» Mientras rastrea conspiraciones, se burla de los franceses y ensalza a los alemanes, nos parece estar oyendo curiosamente a Richard Wagner.

Más tarde, en Viena, Mozart se aferró a la idea de que Antonio Salieri, el Kapellmeister imperial, estaba maniobrando en su contra. Existieran o no tales intrigas —la biografía de John Rice del supuestamente ruin Salieri lo retrata como una persona afable y un compositor a ratos imaginativo—, el propio Mozart no estaba al margen de politiqueos: cuando se presentó al puesto de segundo Kapellmeister, observó significativamente que «el muy habilidoso Kapellmeister Salieri no se ha dedicado nunca a la música religiosa».

Su carácter juguetón fue la gracia salvadora de Mozart. Su equivalente en los tiempos modernos es quizá George Gershwin, que era encantador y pagado de sí mismo en igual medida. Los intentos actuales de encontrar una capa oscura y descorazonada en la psicología de Mozart han resultado poco convincentes. En su correspondencia, deja asomar en una o dos ocasiones síntomas depresivos —aludiendo a sus «negros pensamientos», describiendo sensaciones de frialdad y vacío—, pero el contexto es de suma importancia: en el primer ejemplo, está mendigando dinero, y en el segundo está contándole a su mujer, la exigente Constanze, cuánto la echa de menos. Tampoco debería ponerse demasiado énfasis en una carta en la que Mozart le dice a su padre moribundo que la muerte es «el verdadero objetivo final de nuestra vida» y «el verdadero y mejor amigo del hombre». Estos sentimientos eran moneda corriente en un mundo en el que las vidas acababan pronto y sin avisar. De los siete hijos que tuvieron Leopold y Maria Anna Mozart, Wolfgang fue uno de los dos que sobrevivieron a la infancia; únicamente dos de los seis hijos que él mismo tuvo alcanzaron la edad adulta. Sobre este telón de fondo, Mozart parece, en todo caso, infatigablemente optimista.

Leopold Mozart dijo de su hijo: «Lo controlan dos preceptos opuestos: *demasiado* o *demasiado poco*, nunca la media áurea.» A menudo, un artista expone en su obra lo que no puede lograr en la vida y la música de Mozart es el imperio de la media áurea. Nicholas Kenyon, en *The Pegasus Pocket Guide to Mozart (La guía de bolsillo Pegasus de Mozart),* escribe: «Otros grandes compositores han expresado los extremos de la vida: afirmación, desesperación, placer sensual, sombría desolación, pero sólo en Mozart pueden coexistir todas estas emociones en el lapso de una breve frase.»

Mozart habita un mundo intermedio en el que la belleza arrecia o amaina, en el que todo es contingente y nada puro, en el que, como dice la Madame Merle de Henry James, un sobre de circunstancias encierra toda vida humana. Es un lugar donde los géneros se funden; donde los conciertos se vuelven operísticos y las arias, sinfónicas; donde la comedia y la tragedia, y lo sensual y lo sagrado, son una misma cosa.

Puede encontrarse la media áurea a lo largo del Andante de la Sinfonía concertante para violín y viola, de 1779-1780. Una cautivadora melodía de cuatro compases aparece dos veces, en Mi bemol mayor en el centro y en Do menor al final. La primera vez, el modo mayor queda brevemente ensombrecido por un desvío hacia el relativo menor. La segunda vez, el menor se ve moteado por el mayor y se crea el efecto de una luz en medio de la noche. Los dos pasajes son más o menos iguales, pero el espacio entre ellos podría contener toda una novela.

El musicólogo Scott Burnham ha señalado que Mozart ofrece el «sonido de la pérdida de la inocencia, la eternamente renovable pérdida de la inocencia». No existe un tema más potente para un artista y explica por qué Mozart sigue siendo una presencia tan vivida. Como siempre, el movimiento lento del Concierto para piano núm. 23 nos envía a un trance pensativo, el *finale* de la Sinfonía «Júpiter» nos hace cobrar conciencia de un tipo de felicidad inteligente inequívocamente mozartiana y el clímax catastrófico de *Don Giovanni* desata nuestro temor primigenio a que, tras ser pesados en la balanza, se nos juzgue insuficientemente buenos. La pérdida de la inocencia era también la de Mozart. Al igual que el resto de nosotros, tuvo que vivir fuera del complejo paraíso que había creado por medio de sonidos.

Se han escrito miles de libros sobre Mozart, que presentan una deslumbrante variedad de imágenes. Durante mucho tiempo, hasta bien entrado el siglo XX, muchos han retratado a Mozart como el «niño eterno», un extraño hombre-niño al que le daba por escribir música sublime. Éste era un tema de la biografía de Alfred Einstein de 1945, considerada durante años la obra de referencia. A Pushkin, en su obra de teatro *Mozart y Salieri*, se le ocurrió una influyente variante: Mozart como un «holgazán insolente». Esto dio paso al eterno adolescente de la obra teatral y la película *Amadeus*, un gamberro malhablado al que le daba por escribir música sublime. Otros comentaristas han pintado a Mozart como un romántico en ciernes o un temprano precursor del modernismo: una personalidad distante, torturada, un agente de la subversión sexual o un revolucionario social clandestino.

Los estudiosos actuales están sacando uno por uno los mitos y fantasías que han recubierto al compositor. Lo describen no como un dechado de talento e ingenuidad o como un marginado, sino como un músico de éxito, que trabajaba duro y era ambicioso: «Mozart as a Working Stiff» («Mozart como

un currante»), por tomar prestado el título de un ensayo de Neal Zaslaw. Una notable consecuencia de todo ello ha sido la rehabilitación de Leopold Mozart, que se cernía desde hace mucho tiempo sobre la trayectoria vital de su hijo como una figura opresiva, incluso abusiva. Maynard Solomon, en su biografía de 1995, presentó pruebas incriminatorias contra Leopold y explicó cómo el padre era presa de «un ansia de dominar» a su hijo que tenía «tintes eróticos». Leopold, al parecer, explotó a Wolfgang en sus primeros años, poniendo a buen recaudo las ganancias que obtenía de sus giras europeas. Cuando el niño rebosante de talento se convirtió en un adolescente problemático, Leopold hizo gala de una actitud posesiva nada saludable, oponiéndose a los planes matrimoniales de su hijo y reprendiéndole por lo que consideraba una conducta derrochadora. Sus cartas contienen pasajes de una manipulación refinadísima: «Todo tu propósito parece ser arruinarme económicamente sólo para que tú construyas tus castillos en el aire», escribió Leopold en 1778, no mucho tiempo después de que su esposa muriera mientras estaba acompañando a su hijo camino de París. «Espero que, después de que tu madre haya tenido que morir *mal á propos* en París, no quieras cargar también en tu conciencia con haber precipitado la muerte de tu propio padre.»

Leopold tenía algo de monstruo, pero el cometido de criar al Milagro de Salzburgo habría acabado con la paciencia de cualquiera. Ruth Halliwell hizo la defensa de Leopold en su esclarecedor libro de 1998, *The Mozart Family (La familia Mozart).* El padre, más que explotar al hijo, lo hizo posible. Aquellas largas giras europeas proporcionaron a Mozart una educación incomparable; viajó a Londres, París, Viena, Milán y Múnich, conoció a los monarcas y príncipes de la época, y habló con la mayoría de los compositores más renombrados. Sabedor de que los dones musicales de su hijo superaban con mucho a los suyos, Leopold ofreció consejo en los aspectos prácticos del arte y de la vida, en los que estaba mucho más versado. ¿Quién puede negar la veracidad de la máxima de Leopold «Donde hay abundancia de dinero, todo es caro, y donde vivir es barato escaseará el dinero»? ¿O «En lo que atañe a las intrigas, no hay mejor manera de conseguir que las personas se abochornen que ser extraordinariamente amable y cordial con aquellos que son mis enemigos, con lo cual se quedan confundidos y abochornados y es mucho lo que pierden»? El camino de Mozart habría sido más fácil si hubiera absorbido algunos de los sencillos pero útiles adagios que le transmitió su padre.

Las cartas entre padre e hijo resultan mucho más animadas cuando el tema es la música. En temas musicales, los Mozart piensan básicamente lo mismo; Leopold no parece estar poniendo nunca trabas a la imaginación de su hijo. A finales de 1780 y comienzos de 1781, Mozart se encontraba en Múnich, preparando su primera gran ópera, *Idomeneo*, mientras que Leopold estaba en Salzburgo, supervisando al libretista. El joven compositor estaba dando rienda suelta a todos los recursos expresivos que tenía a su disposición: como escribe

David Cairns, en su libro *Mozart and His Operas (Mozart y sus óperas),* de 2006, *Idomeneo* aborda los temas del «amor, la dicha, la satisfacción física y espiritual, el estoicismo, la determinación heroica; el éxtasis del sacrificio personal, los horrores de la demencia, el dilema angustioso de un gobernante atrapado en las consecuencias de sus actos; la histeria colectiva, el pánico al enfrentarse a una amenaza desconocida, que se muda en sobrecogimiento antes de un hecho aún más terrible; la extraña paz que puede seguir al intenso dolor; la infinita ternura del último adiós de un padre a su hijo». Leopold fue en gran medida un espectador de la hazaña de Mozart, pero realizó una contribución que resultó ser crucial: para una escena fundamental del Acto III, cuando la voz del oráculo de Neptuno surge de las profundidades, requirió música «conmovedora, aterradora y extraordinariamente inusual». A continuación sugirió una serie de súbitos crescendos y decrescendos en el metal y la madera que enmarcaran las frases vocales. Éste es exactamente el efecto que aparece en la partitura definitiva.

Es posible que el mayor regalo que hizo Leopold a su hijo fuera el consejo de que compusiera teniendo presente tanto a la gente del mundo de la música como al público en general. En una carta de 1782, Mozart retoma ese concepto predilecto de su padre —la media áurea o término medio— y teje en torno a ella una filosofía pragmática que resulta igual de pertinente ahora que en el siglo XVIII:

Los Conciertos [núms. 11, 12 y 13] son una cosa intermedia entre lo demasiado difícil y lo demasiado sencillo; son muy brillantes, agradables al oído. Naturalmente, sin caer en lo huero. Aquí y allá pueden también encontrar satisfacción *únicamente los entendidos*, pero está hecho de tal modo que los no entendidos hayan de sentirse contentos con lo que oyen, sin saber por qué. [...] El término medio, lo verdadero en todas las cosas, ha dejado ya de conocerse o valorarse. Para conseguir que te aplaudan hay que escribir cosas que sean tan comprensibles que hasta un cochero pueda luego tararearlas, o tan incomprensibles que gusten precisamente porque ninguna persona sensata pueda entenderlas.

Uno se pregunta qué habría hecho Mozart en el panorama musical actual, donde el espacio existente entre comprensibilidad e incomprensibilidad es espectacularmente grande.

Los expertos han demolido también la vieja imagen de Mozart como un idiota genial, aquejado del síndrome del *idiot savant*, que no hacía más que transcribir la música que sonaba en su cerebro. Lo cierto es que parece haber refinado, en cambio, sus ideas hasta un grado casi maníaco. El examen de los borradores y apuntes conservados de Mozart —Constanze se desprendió de muchos manuscritos— revela que el compositor empezaba a veces una pieza,

la dejaba a un lado y la retomaba meses o años después; reescribía secciones que le planteaban problemas varias veces seguidas; empezaba movimientos desde cero cuando un primer intento no lograba satisfacerle; y esperaba a terminar un aria hasta que un cantante había probado el comienzo. Ulrich Konrad llama a estas reservas de material «puntos de partida»: «un trazado de lugares intelectuales a los que Mozart podía volver cuando fuese necesario». En otras palabras, es posible que la música en la mente de Mozart fuera como un enorme mapa de territorios semiexplorados; en cierto modo, estaba escribiendo todas sus obras todo el tiempo. La nueva imagen que se nos propone de él como una especie de perfeccionista improvisador resulta aún más desalentadora que la anterior del estenógrafo de Dios. Puede que los padres ambiciosos que ponen a sus hijos pequeños el vídeo de *Baby Mozart* se decepcionen al saber que Mozart llegó a ser Mozart a fuerza de trabajar muy duro, denodadamente, y, si Constanze estaba en lo cierto, trabajando hasta el punto de acabar matándose.

En 1991, el sello Philips publicó una lujosa edición de las obras completas de Mozart —ciento ochenta discos compactos—, en la que se valió de intérpretes tan distinguidos como Mitsuko Uchida, Alfred Brendel y Colin Davis. La colección se reeditó posteriormente en una atractiva y sorprendentemente manejable serie de diecisiete álbumes. Un día pasé todo a un reproductor de MP3 y descubrí que Mozart requiere, con la tasa mínima de bits escuchable, 9,77 gigabytes.

En un ordenador pueden utilizarse funciones de búsqueda para crear muestras transversales de Mozart: un mundo de ensueño de adagios, un remolino neobarroco de fantasías y fugas, un noneto de quintetos (todos ellos obras de primera). Escuchar las veintisiete músicas que ideó el compositor para el *Kyrie* supone cobrar conciencia de su inventiva inagotable: van de los deslumbrantemente dulces a los intimidantemente severos y cada uno de ellos constituye una imagen convincente del poder del Señor. Pero el desafío evidente consistía en recorrer de principio a fin el largo camino que él había trazado: empezar con el Andante en Do mayor (K. 1a), que Mozart escribió cuando tenía cinco años, y seguir hasta el terrible final, el Réquiem (K. 626), que dejó inconcluso a su muerte, con treinta y cinco años. Necesité tres meses para hacerlo. No puedo pretender haber prestado la máxima atención a todos y cada uno de los compases —un trozo de recitativo de la ópera juvenil *La finta semplice (La boba fingida)* se vio perturbado por un largo anuncio por megafonía en el Aeropuerto Metro de Detroit, y la mayor parte de la Contradanza núm. 4 en Fa mayor (K. 101) resultó inaudible por el concierto que estaba ofreciendo en la estación de metro de Times Square el grupo de percusión Drumedies—, pero sí que logré hacerme una impresión a vista de pájaro del logro de Mozart, y mi sobrecogimiento fue mayor que nunca.

Desde el principio, la música está asombrosamente bien construida. (Una salvedad hecha por los desmitificadores del mundo académico: la mayor parte de las primeras obras fueron «corregidas» por Leopold.) El joven Mozart muestra una extraña capacidad para imitar los estilos y las formas de la época: la música religiosa barroca, la ópera bufa y la ópera seria, la ópera reformada gluckiana, el clasicismo de Haydn, la escuela sinfónica de Mannheim, la agitación del *Sturm und Drang*, y así sucesivamente. Una buena parte de estas primeras músicas son tranquilizadoramente rutinarias; Hermann Abert escribe, en su monumental biografía del compositor de 1921, que Mozart «evolucionó avanzando por líneas sonoras, sin saltos ni brincos sobrenaturales». Pero desde muy pronto hay fogonazos de individualidad. Algunos de los primeros aparecen en el Cuaderno de Londres, que data de la estancia de Mozart en Londres en 1764 y 1765 (y que Leopold no tocó). Una pieza en Sol menor (K. 15p) contiene una línea de bajo cromática tempestuosamente descendente, un gesto bachiano con un dejo de descaro infantil. Una pieza en Mi bemol mayor (K. 15kk) presenta acordes suavemente murmurantes y quejumbrosas incursiones en el modo menor, presagiando andantes y adagios venideros en los que el tiempo parece suspenderse.

Al oír tantas premoniciones de futuras obras maestras, tuve la sensación de que el cerebro de Mozart contenía toda una serie de arquetipos musicales que estaban conectados con situaciones dramáticas o estados emocionales concretos: figuras que connotaban venganza, reconciliación, anhelo, etcétera. Un ejemplo aparece en *La finta semplice*, la alegre operita bufa que Mozart escribió cuando tenía doce años. En el *finale,* cuando se resuelven todos los malentendidos, hay un pasaje marcado *«un poco adagio*», en el que Giacinta y su criada Ninetta piden perdón por una elaborada artimaña que han urdido para los hermanos de Giacinta. «Perdono», cantan: «Perdón.» No sólo las palabras, sino que la música prefigura la formidable escena final de *Le nozze di Fígaro (Las bodas de Fígaro*), en la que el caprichoso Conde pide perdón a la Condesa —«Contessa, perdono!»— y ella se lo concede, con una frase mitad esperanzada, mitad desconsolada. Puse las partituras de la Nueva Edición Mozart una al lado de otra y me di cuenta de que los dos pasajes no sólo oscilan entre los mismos acordes tristes y alegres (Sol mayor y Mi menor), sino que giran en torno a la misma línea de bajo ascendente (Si-Do-Re-Mi). Es improbable que Mozart rememorara *La finta semplice* en el momento de la composición de *Fígaro*, pero, aparentemente, la idea de perdón desencadenó ciertos sonidos en su mente.

Según va entrando Mozart en la edad adulta, se produce un escalofrío palpable de revelación. La rutina pasa a ser infrecuente y lo extraordinario, normal. Tras haber demostrado ser un técnico capaz en el ámbito de la música teatral y religiosa *(Lucio Silla*, de 1772, y la Letanía Sacramental, de 1776, marcan los puntos más altos de su producción juvenil), Mozart importa ahora drama exterior y reflexión interior a los géneros instrumentales: la intensa y

ambiciosa Sinfonía núm. 25 en Sol menor, los aventureros conciertos para violín de 1775, el espacioso Quinteto de cuerda núm. 1 en Si bemol mayor y, la obra que más llama la atención, el Concierto para piano núm. 9, que es una ópera instrumental en tres actos de enérgico intercambio, apartamiento melancólico y regreso dichoso. Sigue siendo objeto de debate si algunos de estos saltos hacia delante pueden conectarse con acontecimientos de la vida de Mozart. ¿Crearon los traumas de 1778 en Mozart —el fracaso de sus proyectos en París, la muerte de su madre, las feroces críticas de Leopold— una nueva madurez musical? Durante aquel verano en París, Mozart escribió su tersa y tensa Sonata para piano en La menor, otro hito dentro de su evolución. El problema es que no sabemos si fue escrita antes o después de la muerte de Maria Anna y, a falta de ulterior información, tenemos que suponer que un día Mozart aporreó un acorde de La menor, como si se tratara de una cuña, en el registro central del piano y le gustó cómo sonó. Stanley Sadie, en su libro *Mozart: The Early Years (Mozart: Los primeros años),* de 2005, concluye sin asomo de sentimentalismo: «No existe ningún motivo real para suponer que [Mozart] utilizara su música como un vehículo para la expresión de sus propios sentimientos personales.»

Una vez más, resulta difícil no percibir algún tipo de conexión entre la vida y el arte en el período que va de 1781 a 1786, cuando una serie de hechos independientes —la huida de Mozart de Salzburgo a Viena, su boda con Constanze, su desafiante reacción a las objeciones de Leopold a una y otra cosa— coincide con una floración asombrosa de inspiración: los seis cuartetos de cuerda dedicados a Haydn, quince conciertos para piano y orquesta, las Sinfonías «Haffner», «Linz» y «Praga», la Misa en Do menor, las óperas *Die Entführung aus dem Serail (El rapto del serrallo)* y *Le nozze di Figaro (Las bodas de Fígaro),* y una docena más de piezas sin las cuales la programación clásica se quedaría paralizada. Las obras instrumentales, con sus primeros movimientos arquitectónicamente imponentes y unos movimientos lentos que descubren múltiples mundos interiores, son las más expansivas de su tiempo, y constituyen un presagio de Beethoven sólo en la medida en que habría de rememorarlas luego el propio Beethoven. El ensanchamiento futurista del alcance de la música resulta posible, sin embargo, gracias a un estudio del pasado; Mozart se sumerge en el arte de Bach, espoleado por la pasión por la música antigua que se vive en los círculos aristocráticos. (Al emperador le gustaban las fugas.) En los movimientos lentos se utilizan también espasmos de disonancia para compensar el superávit de belleza; Scott Burnham señala que el famoso Andante del Concierto núm. 21 contiene una serie de cinco notas delicadamente estremecedora que no es tanto un acorde como un clúster. El contrapunto y la disonancia son los cables de los que cuelgan los puentes de Mozart al paraíso.

Las óperas de Mozart, entretanto, abandonan el artificio a favor del realismo psicológico cotidiano. En *Die Entführung aus dem Serail*, Belmonte se dirige al imperio otomano en busca de su amada secuestrada, Constanze. Al saber

que ya está cerca de ella, canta para expresar los ansiosos latidos de su corazón («O wie ängstlich, o wie feurig» [«¡Oh, con qué temor, con qué pasión!»]). Los latidos del corazón se indican con un suave pero apremiante diseño de terceras descendentes, en el que, escribió Mozart orgullosamente a su padre, «se ve el temblor, la vacilación, se ve cómo se eleva el pecho henchido». Un tipo de preocupación agitada, de sonido inocente, viene sugerida por rápidas escalas de la flauta y los violines con sordina. Hacia el final del aria, la figura «palpitante» reaparece en el modo menor y se ve reforzada por la madera al unísono. El aria acaba por sonar obsesiva y aterradora: la paranoia del amante que empieza poco a poco a dejarse sentir. La insistente profundización de una situación ostensiblemente cómica se convertiría en un sello de identidad de Mozart en los próximos años; *Le nozze di Fígaro, Don Giovanni* y *Cosi fan tutte,* las tres óperas que creó al alimón con su libretista ideal, el polifacético erudito judío italiano Lorenzo da Ponte, se extienden a uno y otro lado de la frontera entre lo cómico y lo trágico, y definen la vida como aquello que sucede entre medias.

A partir de 1786, la tormenta del estilo amaina ligeramente. En este período, Mozart ya había dejado de atraer a un número suficiente de abonados a sus conciertos públicos, en parte debido a los efectos económicos de una onerosa guerra con Turquía. Por ello disminuye la producción de conciertos para piano y deja de haber sinfonías después de la «Júpiter», de 1788. En cambio, el oyente que quiera escucharlo absolutamente todo habrá de abrirse camino entre matorrales de minuetos, contradanzas y otras danzas populares, que son el resultado del nuevo trabajo, con vistas a reforzar sus ingresos, como Kammermusicus del emperador. Estas piezas acaban siendo un poco exasperantes si se consumen en grandes cantidades, pero están llenas de detalles ingeniosos, incluso estrambóticos, y sirven de recordatorio de que de los compositores del siglo XVIII se esperaba que fueran expertos a la hora de producir estilos tanto «populares» como «serios». Danzas de la época aparecen utilizadas con un efecto dramático en la escena del baile de *Don Giovanni,* en la que un minueto aristocrático, una contradanza popular y un *Deutscher* propio de la clase trabajadora se despliegan de forma simultánea, con tres indicaciones de compás diferentes. El episodio demuestra la capacidad de Mozart para moverse como agente libre por entre las jerarquías sociales y culturales de su tiempo.

En sus últimos años, Mozart es menos prolífico que antes. Parece estar avanzando a tientas hacia un nuevo estilo, más conciso en su forma y más comprimido desde el punto de vista melódico. Charles Rosen, en su libro *The Classical Style (El estilo clásico)*, aísla un revelador episodio en el Adagio del Quinteto de cuerda en Re mayor (1790): una secuencia discretamente radical en la que, como escribe Rosen, «cuatro tipos de ritmo completamente diferentes se superponen en una textura contrapuntística a un tiempo compleja y profundamente conmovedora». Un violín asciende por grados conjuntos, el otro desciende entrecortadamente, las dos violas suspiran con segundas y

terceras repetidas y el violonchelo socava la armonía con una figura jazzística en pizzicato que desciende bruscamente una octava y media. Inmediatamente después llega un pequeño tema radiante de frases ascendentes y descendentes, que recupera uno de los motivos recurrentes más antiguos del lenguaje de Mozart: un arquetipo del amor o el anhelo. Hay algo de elegiaco en este gesto hacia el pasado; Mozart, cerca del final, regresa a sus orígenes. Sin embargo, resulta arriesgado conectar las emociones esquivas de las obras de última época con el hecho de la muerte cada vez más próxima del compositor. Julián Rushton señala irónicamente que los críticos solían detectar «sentimientos de una desgracia inminente» en el Concierto para clarinete y en el Concierto para piano núm. 27, dos obras surgidas en el último año de vida de Mozart, cuando se da la circunstancia de que el primer movimiento de ambas fue esbozado varios años antes.

Lo que Mozart podría haber hecho a continuación es imposible de adivinar. Las piezas que nacieron en el súbitamente productivo año de 1791 —*Die Zauberflöte (La flauta mágica),* la definitiva síntesis leopoldiana de lo culto y lo popular; *La clemenza di Tito*, una robusta recuperación del anticuado arte de la ópera seria; el lirismo sedoso del Concierto para clarinete; el Réquiem, a un tiempo cerebral y sin pulir— forman un jardín de senderos que se bifurcan. Mozart era aún un hombre joven, que estaba descubriendo lo que podía hacer. En un inimaginable universo alternativo en el que hubiera vivido hasta los setenta años, un ensayo de esos que se escriben con motivo de alguna efeméride podría haber contenido una frase de este cariz: «Los teatros de ópera se concentran en las grandes obras de la madurez de Mozart —*La tempestad, Hamlet,* el *Fausto* en dos partes—, pero sería bueno que oyéramos de cuando en cuando esa imperfecta pero vivida obra de su juventud, *Don Giovanni*.»

Los mitos de Mozart surgen permanentemente del terreno en que los estudiosos han tratado de enterrarlos y, en este marco, la utilidad de *Don Giovanni* consiste en que traspasa con una estaca el corazón del Mozart de la caja de bombones, el Mozart de la radio del coche, el Mozart del «Mozart te vuelve más inteligente». Si la ópera se pusiera en las estaciones de autobús o en las salas de espera de los dentistas, suscitaría miedo. Podría provocar perversión en los niños. No importa cuántas veces se oiga el acorde punitivo de Re menor con que se abre la ópera, o la ceñuda séptima disminuida que anuncia la llegada de la estatua de piedra del Commendatore («Don Giovanni, a cenar teco / M'invitasti — e son venuto!»[«Don Giovanni, me invitaste / a cenar contigo, ¡y he venido!»]), que siempre genera un cierto pánico mental. Las armonías que Mozart asocia al desastre resultan especialmente terroríficas porque atraviesan el marco de lo que pretende ser una comedia picante sobre un libertino aristocrático: una sucesora de *Figaro.* El hecho de que *Figaro*

aparezca citada incluso en la partitura —«Non piü andrai» («Ya no irás más») es una de las melodías que Don Giovanni disfruta en la cena, justo antes de que llegue el Commendatore— sugiere que Mozart está subvirtiendo conscientemente su reputación como un suministrador de placer musical ambiental.

Los estudiosos Lydia Goehr y Daniel Herwitz han compilado una antología titulada *The Don Giovanni Moment (El momento de Don Giovanni*J, que deja a un lado el estudio de quién fue realmente Mozart y aborda el impacto de la música en la cultura occidental. La influencia es enorme; si se quisiera localizar el momento en que la Ilustración dio paso a la época romántica, es muy posible que uno acabara decidiéndose por *Don Giovanni.* Como cuentan varios de los autores que escriben en *The Don Giovanni Moment*, Goethe se puso a trabajar en serio en su *Fausto* después de ver una representación de *Don Giovanni,* en 1797; Kierkegaard estaba entusiasmado con el «genio sensual» de la música de Mozart y con el modo en que Don Giovanni avanza en pos de la liberación erótica; el liberal ambivalente Pushkin se debatía entre la fanfarronería de Don Giovanni y la rectitud del Commendatore; George Bernard Shaw alumbró su propia variación sobre la ópera en *Man and Superman (Hombre y superhombre)*, dejando que Don Giovanni acabe en el cielo. Wagner tenía contraída una profunda deuda con Mozart; cuando el dios trágico Wotan canta las palabras «Das Ende!» («¡El fin!») en el *Ring (Anillo),* atraviesa los mismos intervalos con que el Commendatore entona el nombre de Don Giovanni.

El más destacado rapsodista romántico de *Don Giovanni* fue el novelista, cuentista, crítico y compositor E. T. A. Hoffmann, cuyo ensayo-relato de 1813 «Don Juan» es analizado por Richard Eldridge en la antología. Para Hoffmann, el personaje de Don Juan carece de interés sobre el papel: «Un *bon vivant* que ama sobremanera el vino y las mujeres, que invita deliberadamente al hombre de piedra como representante del antiguo padre, al que ha apuñalado para defender su propia vida, a su mesa festiva.» La música de Mozart transforma a Don Juan en un sensualista radical, un buscador de extremos. Pero es un romántico venido a menos: el deseo infinito se muda en predación sexual, un desprecio por lo normal degenera en cinismo. Por otro lado, se encuentra Donna Anna, la hija del Commendatore, a quien Don Giovanni intenta violar en la primera escena de la ópera. El narrador de Hoffmann especula con que Donna Anna ha sucumbido en realidad a las pretensiones de Don Giovanni y jura venganza para disimular su infamia. Hoffmann tiene razón al oír algo extrañamente violento en las palabras de Donna Anna, especialmente el aria «Or sai chi l’onore» («Ahora ya sabes quién el honor») y el entrecortado recitativo que la introduce. Hay una negrura en el fondo de su rectitud, del mismo modo que hay una fuerza vital en la maldad de Don Giovanni. La búsqueda de un término medio por parte de Mozart lo conduce al resbaladizo espacio entre el bien y el mal. Tanto los términos como el resultado final de «este conflicto entre los poderes divinos y

los demoníacos», como lo llamó Hoffmann, son turbios.

Cuando Don Giovanni desciende finalmente al infierno, uno no está seguro de si está oyendo a legiones infernales celebrando su llegada o a las hordas celestiales disfrutando con un entusiasmo excesivo de su capacidad de destrucción, o, quizás, algún pecaminoso concierto de las dos. La escena se estructura en torno a una sucesión escalonada de líneas que se arrastran hacia arriba, a veces en el bajo y a veces en el tiple. En dos ocasiones la cuerda borda ese diseño con vehementes escalas ascendentes y descendentes y el hecho de que cada escala sea un semitono más aguda que la anterior produce la impresión de que la música está arrasando todo allá por donde pasa, como una de esas máquinas destructoras de los grabados medievales. Hacia el final, una atronante figura de cuatro notas pasa a primer plano; recuerda al Commendatore cuando llama a la puerta, pero acaba sonando como pies que avanzan haciendo mucho ruido contra el suelo.

Al mismo tiempo, como observa Michel Noiray en *The Cambridge Mozart Encyclopedia (La enciclopedia Mozart de Cambridge),* la escena posee un aspecto arcaico, religioso, como un eco de música religiosa renacentista y barroca. En los primeros compases de la ópera, inmediatamente después de los colosales acordes iniciales, Mozart revive el procedimiento del bajo de lamento cromático. En el gesto podría haber una cierta ironía; Peter Williams se refiere a él como «el destino que se ve subrayado con una fórmula familiar y mundana, como unos ripios de *Fausto».* Cuando el Commendatore obtiene su venganza, se invierte la fórmula: en vez de descender lentamente, como en el «Crucifixus» de la Misa en Si menor de Bach, la línea de bajo avanza implacablemente hacia arriba. Se da la circunstancia de que idéntico efecto aparece en varias de las misas juveniles de Mozart, en la música escrita para la palabra «Crucifixus». Además, Mozart encontró probablemente inspiración en la danza febril y disonante con que concluye el ballet *Don Juan* de Gluck, de 1761, una diabólica chacona en la tonalidad de Re menor. Quizá por primera vez en la historia de la música, las referencias al pasado se convierten en un gesto modernista, en una evocación radical.

El destino casi existencial de Don Giovanni, su crucifixión sin resurrección, constituye un acontecimiento singular en el mundo de Mozart. La mayoría de sus óperas concluyen con una gran escena de reconciliación, en consonancia con los ideales de la Ilustración. En *Fígaro*, la Condesa perdona al Conde; en *Idomeneo,* el oráculo de Neptuno, por cuya música se interesó tanto Leopold, proclama el poder del amor; en *Die Entführung aus dem Serail*y el bajá Selim perdona al hijo de su enemigo; y en *Die Zauberflote*y *La clemenza di Tito*, tanto Sarastro como el Emperador se sitúan por encima de la venganza. (*Cosí fan tutte* constituye el otro caso problemático; la reunión de amantes que nos presenta se ve enturbiada por el hecho de que Fiordiligi haya expresado su pasión desmedida por el hombre equivocado.) Jessica Waldoff, en *Recognition in Mozart's Operas (El reconocimiento en las óperas de Mozart),* un estudio aparecido en 2006, conecta estas escenas con el concepto de

anagnórisis o reconocimiento en Aristóteles, el «cambio de la ignorancia al conocimiento». En *Don Giovanni*, señala Waldoff, el momento del reconocimiento no llega a revelarse: Don Giovanni sigue mostrándose «inquebrantable, irreflexivo». Éste es el motivo por el que lo veneraron los románticos: no se aparta del camino extremo que ha elegido. Es más fáustico que el Fausto de Goethe, ya que este último, en última instancia, se arrepiente.

Aguarda un último quiebro. En un epílogo cósmicamente risueño, el resto de los personajes principales se reúne para proclamar, con una música viva y bulliciosa, que los malhechores acaban todos por tener el mismo mal final. Los románticos tuvieron tales dificultades para aceptar este aparente anticlímax que, de manera rutinaria, lo eliminaron de la ópera. Richard Strauss fue uno de los primeros en reconocer su inteligencia irónica y en recuperarlo en las representaciones de *Don Giovanni.* Los estudiosos Philip Kitcher y Richard Schacht escriben que la conclusión imagina la «vida sin sobrecogimiento»; una existencia verdaderamente humana que comienza al otro lado de la tragedia. Es posible que el mundo sea un lugar más soso sin Don Juan y su arcana némesis, pero sigue estando teñido de dicha mozartiana. Podemos vivir sin extremistas, por mucho que puedan estimular nuestras facultades para desear y enfurecernos.

Don Giovanni, que es la elección que harían muchas personas para la más grande ópera jamás escrita, se cierra con algo parecido a un gesto humilde; disuelve su propia aura de grandeza. Tras habernos obligado a avanzar hasta el borde del cielo y el infierno, Mozart nos aparta de golpe, dando a entender que, a la manera de los epílogos de Shakespeare, todo es espectáculo, una representación que se funde con el aire. «Yo soy únicamente el compositor, yo no tengo ninguna respuesta», parece estar diciendo. «¡La vida continúa!» Y se aleja con rápidas zancadas, con su abrigo rojo ondeando tras él.

5
EN ÓRBITA

LA GRAN GIRA DE RADIOHEAD

Un caluroso día de mayo de 2001, la ciudad de Bilbao se vio sacudida por un rugido aterciopelado, no muy diferente del sonido de un reactor mientras se encuentra esperando en una pista. Al final de la calle de Iparraguirre, que atraviesa la ciudad, la concha plateada del Museo Guggenheim de Frank Gehry estaba destellando bajo el sol. Durante un momento, parecía como si el ruido procediera de allí, como si el edificio estuviera a punto de despegar y volar a gran velocidad hacia alguna otra parte. Lo cierto es que el origen del tumulto era una plaza de toros local, la de Vista Alegre, donde un DJ experimental alemán llamado Christoph de Babalon estaba probando su equipo. Era el telonero de Radiohead, el quinteto británico que tenía la reputación de ser la banda de rock más extraordinaria, artísticamente hablando, desde los Beatles. Los admiradores de Radiohead estaban reunidos en la entrada y dirigían su mirada hacia el lugar del que procedía el sonido, preguntándose qué quería decir. Uno llevaba puesta una camiseta de Kafka y otros vestían camisetas con un logotipo de Radiohead, que puede describirse únicamente como un demonio llorando.

Una puerta lateral conducía a un pasillo de hormigón, por el que corren los toros en un día normal. Desde allí, unos tablones en el suelo conducían hasta un escenario provisional. Christoph estaba en el centro, examinando cuidadosamente su mezclador y sus reproductores de CD. Con un pelo rubio como el hielo y unas gafas de sol negras, tenía el aspecto de un joven malvado de la saga de James Bond, pero resultó ser un terrorista sonoro en su modalidad amistosa y parlanchína. «Estoy familiarizado con los clubes pequeños, oscuros», dijo después de la prueba de sonido. «Aquí es como si me encontrara en una película de gladiadores.» Mencionó algunas de sus influencias musicales, que incluían a figuras vanguardistas como Merzbow y al compositor Morton Feldman. «Unas veces trabajo con beats, otras con capas», afirmó. «Hoy lo haré con capas.»

Christoph se fue a su camerino y el escenario quedó desierto durante un rato. Dos hombres mayores sin camiseta estaban sentados en unas escaleras de piedra y tenían el aspecto de no haberse movido de allí desde la muerte de Franco. El equipo de Radiohead disfrutaba de los rayos de sol. A mano izquierda había un despliegue de guitarras, veintitrés en total. En el extremo

de la parte delantera, en una zona reservada para Ed O'Brien, uno de los tres guitarristas de la banda, había una maraña de pedales, samplers y gruesas cuerdas. En el centro del escenario, que habrían de compartir Colin Greenwood, el bajista, y Thom Yorke, el cantante, había varios teclados, un piano y un bajo vertical. El equipo para el hermano pequeño de Colin, Jonny Greenwood, se encontraba a la derecha: más guitarras, más teclados, un xilófono, una radio de transistor, un montón de sintetizadores analógicos de ciencia ficción y unas ondas Martenot modificadas, uno de los instrumentos electrónicos más antiguos. Las ondas Martenot se controlan por medio de un anillo que se desliza por un cable; menos de un centenar de personas han logrado dominar el instrumento, y Jonny es uno de ellos. El único artilugio de aspecto realmente convencional era la batería, aunque podía decirse por un cierto desgaste en los bordes de los tambores que el intérprete, Phil Selway, había atacado los laterales tanto como los parches.

Entre bastidores, los miembros de Radiohead estaban cenando. Colin Greenwood rondaba alrededor de la mesa del cátering mientras inspeccionaba un amplio surtido de platos vascos. Comparte un rasgo típico del grupo, en el sentido de que no parece para nada una celebridad que ha vendido quince millones de discos. Es un hombre pálido, delgado, con un pelo color azabache y ojos grandes y bondadosos. El mundo que lo rodea le hace caer fácilmente en la distracción y el entusiasmo, lo cual favorece el uso de palabras como «alucinante», «increíble» y «asombroso», pronunciadas a veces con un énfasis largo y líquido en una sílaba en concreto. Tiene la costumbre de esconder de repente el rostro en sus manos, como si estuviera hundiéndose en la desesperación o quedándose dormido; al cabo de un momento, su cara vuelve a iluminarse. Con una cultura deslumbrante, puede hablar largamente de casi todo lo divino y lo humano: la moda belga, los relatos de John Cheever, el efecto de los diferentes tipos de carbón en la carne a la brasa; pero se siente incómodo con su erudición y él mismo se corta de raíz diciendo: «Me estoy yendo por las ramas.» No tiene inconveniente en ponerse una camiseta que diga «La vida es una playa y luego echas un polvo».[4] Podría etiquetárselo como un joven profesor neomarxista de moda y un poco excéntrico, o como el editor de una publicación trimestral a la última. Pero es una estrella del rock, con varias páginas web dedicadas a él.

«La cosa está calentándose ahí fuera, ¿no?», dijo Greenwood, mirando hacia la plaza de toros, que estaba llenándose de fans. «Estoy asustado.» Se entretenía hablando de *Faust's Metrópolis (La metrópoli de Fausto),* la historia de Berlín de un millar de páginas escrita por Alexandra Richie. Fuera, Christoph empezaba su verdadera actuación y era recibido por un silencio desconcertado.

Una hora después, Radiohead irrumpía en el escenario con una confianza que había resultado invisible antes del concierto. El sonido era enorme, pero estaba plagado de colores, contrastes y matices. Era de un efecto grandioso, de un tono frío, de un carácter sombrío. El programa combinó música de los

discos que hicieron famosa a la banda a mediados de los años noventa —*The Bends (Síndrome de descompresión)* y *OK Computer (OK Ordenador)*— con material más reciente de los álbumes *Kid A (Niño A)* y *Amnesiac (Amnésico).* Las canciones más antiguas tenían estribillos que los admiradores se sabían de memoria, pero las más recientes, que algunos críticos de rock habían descrito como «anticomerciales», hicieron que el público bailara con más intensidad. (En una demolición de la sabiduría convencional, *Kid* A, una mezcla hipnótica de riffs de rock, acordes jazzísticos, texturas clásicas y ruido electrónico, se había situado en lo más alto de la lista de *Billboard* el año anterior.) «Idioteque» («Idioteca») desató fieras palmas rítmicas, a pesar de estar dominada por pulsos entrecortados, samples de música por ordenador y graznidos salidos de los sintetizadores analógicos. Debió de ayudar que el cantante, cuando dejaba de cantar, se lanzaba a bailar de un modo diabólicamente entontecido, levantando las piernas como si alguien estuviera disparándole a los pies con una pistola. Puede que también ayudara, a un nivel inconsciente, que los acordes ebrios de amor de *Tristan und Isolde (Tristán e Isolda)* estuvieran al acecho en el centro de la canción, una cortesía de la composición por ordenador *mild und leise (suave y dulcemente),* de 1973, de Paul Lansky.

En medio de la actuación, Radiohead tocó una canción titulada «Airbag», que es representativa del astuto equilibrio entre música culta y pop que practica la banda. Jonny empezó con una melodía que serpenteaba con una métrica irregular *—uno-dos-tres-uno-dos-tres-uno-dos*— y oscilaba entre La mayor y Fa mayor. O'Brien añadió arabescos más escuetos y brillantes con la guitarra. Selway se incorporó con un pulso preciso pero fuertemente sincopado. A continuación, Yorke empezó a cantar, con una voz quejumbrosa, que denotaba buena escuela, un relato indirecto de una colisión casi fatal: *«In the next world war/In a jackknifed juggernaut/I am born again»* («En la siguiente guerra mundial / En un camión aplastado / He vuelto a nacer»). Con la mención de la guerra, Colin liberó una línea de bajo nerviosa, dándole un toque funky a los himnos del tiple. La música se abrió camino entre un revoltijo de estrofas y estribillos, luego se aferró con fuerza a un solo acorde, mientras Yorke sintonizó con las líneas repiqueteantes de O'Brien. Justo antes del final, Colin sonrió abiertamente, saltó en el aire un par de veces y agarró la melodía de su hermano, la que había puesto la canción en movimiento. El hecho de que se doblara el tema, un gesto muy de Led Zeppelin, tenía una lógica estruendosa, como si se hubiera resuelto una ecuación. La interacción resultaba tan atractiva para la mente como lo mejor que se haya hecho recientemente en la música clásica, pero con esto se podía estar dando botes.

En los viejos tiempos, las bandas de rock tenían un corte de pelo, una jerga, un estilo propio. Lo desconcertante de Radiohead es que sus miembros no se

parecen mucho entre sí. Tienen en común el hecho de haber nacido entre 1967 y 1971, y que se criaron en Oxfordshire (Inglaterra), donde siguen viviendo la mayoría, pero, más allá de eso, sus personalidades son diferentes. Yorke, que escribe la mayor parte de las canciones, es compacto, aniñado y picaro; tiene un cerebro de una rapidez letal y un carisma sutilmente poderoso. O'Brien, casi treinta centímetros más alto que Yorke, posee una mandíbula prominente y el flequillo caído del actor de una película bélica de época; es suave y directo y parece haberse dejado caer por allí procedente de un grupo de amigos diferente. Jonny Greenwood, con aire desgarbado y un pelo negro rebelde, es más cauto que su hermano, Colin, pero cuando empieza a hablar se lanza animadamente a construir frases densas, victorianas, mordiendo las palabras en el aire. Phil Selway, el mayor de todos, es calvo, tiene una cara dulce y habla con una voz suave. Su aspecto es el de ser el tipo majo, el normal del grupo, pero con frecuencia asoma en él un dejo de una sonrisa maliciosa.

Cómo es posible que estos cinco ingleses extravagantes se convirtieran en los caballeros templarios del rock and roll —la banda de la época moderna estudiada en mayor detalle, la admirada más fervientemente, la puesta en entredicho con mayor vehemencia y la imitada de manera más incondicional — es una pregunta que nadie sabe responder. Ellos mismos no están demasiado seguros. «Todos se acercan a nosotros inclinando sus cabezas, esperando tener acceso al misterio de Radiohead», dijo Selway. Hizo con sus brazos un gesto propio de Tutankamón. «Con eso nos salió el tiro por la culata. En un momentó dado, allá por 1997, estábamos simplemente sobrepasados y queríamos esfumarnos un poco. Aquello fue nuestra reacción honesta ante la situación en que nos habíamos metido. Pero algunas personas pensaron que se trataba de un juego por nuestra parte, o de que habíamos empezado a tomarnos demasiado en serio. La verdad es que no queremos que la gente se dedique a mesarse la barba con nuestras cosas. Lo que hacemos es puro escapismo.»

Lo que le sucedió a Radiohead en 1997 fue que pillaron una oleada de ansiedad generacional. El álbum *OK Computer*, con títulos como «Paranoid Android» («Androide paranoide»), «Karma Pólice» («Policía del karma») y «Climbing Up the Walls» («Subiendo por las paredes»), retrataba la avalancha de la edad de la información y cómo la abrazaba con nerviosismo una persona joven. Las letras de Yorke parecían una mezcla de conversaciones oídas al azar, jerga tecnológica y fragmentos de un diario nada complaciente. Las canciones ofrecían imágenes de policías antidisturbios en mítines políticos, vidas angustiadas en bonitos barrios residenciales, yuppies alucinados, cordiales alienígenas que se desplazan por el aire. En «Let Down» («Decepcionado»), Yorke se atrevía incluso a describir el sentimiento de desilusión que sigue a un colosal despliegue publicitario, como el que estaba produciendo su banda. El disco vendió más de cuatro millones de copias en todo el mundo, permitiendo que el grupo funcionara, en 1999, de forma

independiente. Radiohead eran los chicos que representaban un cierto tipo de alienación consciente, como habían hecho antes Talking Heads y R.E.M.

Radiohead sigue siendo en todas partes un imán para los inadaptados, pero su condición de inclasificables constituye sólo una parte de su atractivo. Lo que parece gustar a sus admiradores, más aún que el contenido de las canciones, es el sentido que los miembros de la banda han sabido imprimir con esfuerzo a todos los aspectos del producto. Antes de nada, poseen una gran habilidad a la hora de inventar los tipos de acertijos que a la gente les encanta desentrañar. Los discos, los vídeos, la página web oficial, e incluso las camisetas, están todos pidiendo a gritos ser interpretados. ¿Por qué se escriben las palabras de forma tan extraña? ¿Qué son todos esos gráficos y diagramas? ¿Qué hay de los osos sonrientes y de los minotauros que lloran? «Nos gustaba preocuparnos de este tipo de cosas cuando éramos niños, y seguimos funcionando con el mismo esquema mental gran parte del tiempo», dijo Selway. «Pero eso es un poco secundario. Nosotros estamos volcados en la música. Ése es el hilo que atraviesa todo esto. Nos conocimos en el colegio tocando música juntos y ahora es la música la que sigue uniéndonos. Nos gusta resolver acertijos musicales. Eso es lo que nos da Thom.»

Una canción de Radiohead se compone generalmente en tres fases. En primer lugar, Yorke aporta un borrador aproximado; luego, Jonny, que estudió brevemente composición en la Universidad Brookes de Oxford, da cuerpo a la armonía; finalmente, los demás la asimilan durante un tiempo, elaborando ellos mismos sus partes. Pueden pasar meses, o incluso años, antes de que una canción acabe cobrando una forma que satisfaga a todos ellos. Si se eliminase cualquier elemento —la titilante parrilla rítmica de Selway, por ejemplo, escueta en su ejecución y con un efecto narcotizante—, Radiohead sería una banda diferente. Los cinco forman conjuntamente una sola mente, con sus propios hábitos y tics: el Compositor Radiohead. Esta personalidad puede entreverse en el tráfago cotidiano del grupo, pero nunca puede estarse ante ella cara a cara, porque vive en la música. Gran parte de lo que se ha escrito sobre Radiohead —hay una docena de libros, centenares de artículos de revistas y millones de palabras en Internet— gira en torno a un centro ausente.

Durante las giras de Radiohead en 2001, el mejor retrato de la banda en acción llegaba durante las pruebas de sonido. Yorke encabezaba estos rituales previos al concierto con la seguridad en sí mismo de un experimentado director de orquesta con un tiempo de ensayo limitado. Solía gritar «¡La siguiente!» justo cuando una canción estaba encaminándose hacia su clímax. Todos los problemas tenían que abordarse sin demora. En un momento dado, Colin dijo: «Eso es algo sobre lo que podemos trabajar luego», a lo cual Yorke masculló algo para sí y Colin añadió, con un cierto tono cansino: «Es también algo en lo que podemos trabajar ahora.» Había momentos, sin embargo, en los que Yorke se quedaba paralizado. En una ocasión, durante un ensayo de «The Tourist» («El turista»), se olvidó del último acorde, y lo mismo les pasó a todos los demás, incluido Jonny, que había escrito la

canción. «¿Tiene alguien un disco de *OK Computer*?», preguntó Yorke. Nadie tenía. El Compositor estaba echándose una siesta. Un par de semanas después, el problema seguía sin estar resuelto. «¿Proponemos un final y lo tocamos para ver cómo suena?», dijo O'Brien con impaciencia. «¿Qué es lo que tienes en mente?», dijo Yorke. «¿Re7, quizá?» «Muy bien, vamos a probarlo.»

En sus días libres, Radiohead se disuelve en una anarquía cultivada. Son un hervidero de curiosidad, acribillan a extraños a preguntas, digieren las respuestas y emprenden luego camino por su cuenta. El día después del concierto de Bilbao dieron un paseo por la ciudad, a la que cogieron desprevenida. Una parada fue el Guggenheim, donde tuvieron a una guía que no sospechaba nada llamada María. Mientras María estaba aún tratando de reunir a todos en un mismo lugar, Colin empezó a recitar datos sobre la estructura: «La piedra caliza hubo de ser cortada por un ordenador. Cada curva posee su propio algoritmo. Lo leí en un artículo en alguna parte. El sistema de aire acondicionado es jodidamente brillante, tío. Se bombea el aire hacia fuera por ese conducto, sube y luego baja todo el camino hasta aquí.» Cuando Colin se situó enfrente de las masivas esculturas de acero de Richard Serra, declaró que una de las piezas se había extraviado de su lugar habitual. «Esto no es correcto», dijo. «Debería haber una segunda plancha que bisecara la primera.» Selway y O'Brien empezaron a burlarse de él —«No puede haber ido muy lejos»; «Llama a Objetos Perdidos»—, pero María confirmó que lo cierto es que las esculturas habían sido objeto de una reordenación.

Cuando Radiohead se dispersó por el museo, grupos de admiradores con camisetas de *Kid A* les seguían a una distancia respetuosa. «Es estupendo que a nuestra gente les guste el arte», dijo O'Brien. Yorke paseó en solitario por la instalación de Serra, cantando *«We're bad. we're bad»* («Somos malos, somos malos»). El grupo se había desintegrado y María tiró la toalla. A la salida, dijo con semblante serio: «Ni una sola vez en todo este tiempo han estado ustedes todos juntos.» Yorke sonrió comprensivamente y contestó: «No es la primera vez y no será la última.»

Ese mismo día, la banda tenía una comida en un restaurante llamado Etxebarri, en las colinas que dominan Bilbao. La conversación consistió en una inteligente mezcolanza de cosas, en la que se saltaba de lo elevado a lo banal y vuelta a empezar. A un lado de la mesa, Jonny estaba picoteando de una bandeja de lechuga y hablando de sus compositores clásicos predilectos del siglo XX, fundamentalmente Alban Berg y Olivier Messiaen. «He estado escuchando un disco de la Suite de *Lulu* de Berg», dijo. «Estoy dándome de bofetadas por haberme olvidado de traer mi Messiaen.» Messiaen —el vanguardista católico que compuso con colores explosivamente brillantes— es el causante de que Jonny se interesara por las ondas Martenot, un instrumento que aparece en muchas de las obras del compositor. «Oí la *Sinfonía Turangalila* cuando tenía quince años», siguió contando Jonny, «y me obsesioné perdidamente con ella. Ojalá hubiera podido conocerlo o estrechar la mano de su autor».

Al otro lado de la mesa, Yorke, cuya comida consistía en un bol con crema de judías, empezó a quejarse de los conglomerados de la música pop. Él y el resto de la banda se habían mostrado políticamente categóricos en sus protestas contra la globalización y el capitalismo empresarial. La noche anterior él había dedicado «No Surprises» («Sin sorpresas») —que contiene el verso «Bring down the government» («Derroquemos al gobierno»)— a George W. Bush. En el verano de 2001, Radiohead decidió tocar en una serie de escenarios al aire libre —como el Liberty State Park, en Jersey City—, porque esos lugares se habían librado hasta entonces de los tentáculos de una agresiva empresa de promoción llamada S.F.X., cuya sociedad matriz, Clear Channel, también controlaba más de un millar de emisoras de radio.

—S.F.X. es un parásito que necesita un huésped para alimentarse —dijo Yorke.

—Es eficaz sólo en tanto en cuanto siga creciendo —añadió O'Brien—. En algún momento, dejará de crecer y entonces desaparecerá su razón de existir.

—No —dijo Yorke—, es un virus que va a seguir propagándose eternamente.

Chris Hufford, uno de los agentes de la banda, que tiene que negociar con los virus por teléfono, se mostró impaciente.

—Ésta es la realidad, Thom —dijo—. Éste es el mercado en que estamos metidos.

—No —contestó Yorke—, el mercado es donde vendemos discos. Esto no es el mercado. Es una zona de, no sé, supervisión.

—Venga ya —dijo Hufford—, es el capitalismo, es con lo que tenemos que trabajar.

—¡No jodas!

—¡Capitalismo!

—¡No jodas! —gritó Yorke.

Se levantó fingiendo estar enfadado para ir al baño. Colin elevó la mirada de su chuletón e hizo un gesto hacia el vino en el centro de la mesa.

—¡Fabuloso! —exclamó—. ¡Un buen lingotazo por la tarde!

Esa noche, Radiohead se montó en un autobús para desplazarse al siguiente concierto, en la localidad francesa de Vaison-la-Romaine. Actuaron en un extraordinario anfiteatro romano y luego prosiguieron camino hasta Verona, en Italia, donde ofrecieron un concierto ante una multitud de quince mil personas en la legendaria Arena, desplazando a la piazza los decorados para *Aida.* De camino, realizaron grabaciones informales con Nigel Godrich, su joven y genial productor, en una serie de Apple PowerBooks; aparecieron en un popular programa de radio de la BBC llamado *Mark & Lard,* en el que les pidieron que gritaran la frase «¡Biggity-biggity-bong!»; saludaron al ganador de un concurso radiofónico que puso a Yorke por las nubes, calificándolo de «genio» y de «sincero»; y evitaron a algunos admiradores un poco pasados de rosca que chillaban: «¡Hemos venido hasta aquí desde Venezuela, firmadnos un autógrafo!», a pesar de que tenían acento francés y no eran de Venezuela.

Hubo también momentos de calma de cuando en cuando, como el rato en que se sentaron en el hall de un hotel a leer los periódicos ingleses, mientras el sol entraba a raudales sobre el mármol, con lo que parecía cobrar cuerpo la idea de Colin de la banda como «el E. M. Forster del rock».

Radiohead empezó su andadura en Abingdon School, un colegio privado para chicos situado en las afueras de Oxford. Abingdon cuenta con una historia que se remonta al siglo XII, pero no es un bastión nacional del calibre de Eton o Winchester. Sus alumnos tienden a llegar procedentes de la región del valle del Támesis, en vez de toda Inglaterra, y muchos dependen de becas. Los miembros de Radiohead nacieron en el seno de familias normales de clase media: el padre de Yorke era un proveedor de equipos químicos; el padre de Jonny y Colin trabajó en el ejército. Eran, básicamente, gente de ciudad, los chicos al otro lado de las antiguas murallas. Se sentían fuera de lugar, incluso en Abingdon. El que fuera durante mucho tiempo director del colegio, Michael St. John Parker, cultivaba unas maneras ampulosas que muchos alumnos —no sólo Radiohead— recuerdan con muy poco cariño. Parker describía el espíritu del colegio en estos términos: «Se promueve la competencia, se aplaude el logro y se fomenta el dinamismo individual.»

En colegios de este tipo, muchos estudiantes se decantan por los departamentos de arte, música y arte dramático, en los que la sensación de disciplina es más holgada. Para Radiohead, lo que salvaba a Abingdon era un excepcional profesor llamado Terence Gilmore-James, que estaba al frente del programa de música. «Yo por entonces era una especie de paria», recordaba Yorke, «y él fue el único que se mostró amable conmigo». Yorke nació con su ojo izquierdo paralizado; en su infancia padeció una serie de operaciones no del todo afortunadas para corregirlo y la rareza de su ojo semiabierto lo convertía en un blanco para matones. Más duro de lo que indicaba su aspecto, a menudo devolvía los golpes, pero prefería esfumarse. «La escuela me resultaba soportable porque el departamento de música era independiente del resto del colegio», dijo. «Tenía pianos en cabinas diminutas y yo solía pasar allí mucho tiempo después del colegio, esperando a que mi padre volviera a casa del trabajo.» Otros miembros de la banda también estudiaron con GilmoreJames y él los animó en todo momento. «Cuando empezamos, fue muy importante contar con su apoyo», dijo Colin, «porque el director no nos prestaba ninguno. En una ocasión nos envió una factura en la que nos cobraba por el uso de las instalaciones del colegio, porque un domingo habíamos ensayado en una de las aulas de música».

El sonido de Radiohead debe mucho a Gilmore-James, que empapó a sus alumnos de música clásica del siglo XX, música vanguardista de la época de la posguerra, jazz clásico y bandas sonoras. En una ocasión hizo que la orquesta del colegio tocara la banda sonora de Richard Rodney Bennett para

Asesinato en el Orient Express mientras se proyectaba la película. Dejó Abingdon en 1987 para dedicarse al legado de su suegro, el compositor galés Mansel Thomas, cuya música estaba editando para su publicación. «Cuido de Radiohead igual que cuido de mis hijos», dijo en una conversación telefónica. Hablaba con la meticulosidad de quien ha dedicado toda su vida a enseñar, a pesar de lo cual su tono era entusiasta y no dogmático. «Todos ellos eran chicos con talento, en el sentido de que tenían capacidades por encima de la media para pensar por sí mismos. Yo era de una generación diferente, y no siempre comprendía qué es lo que perseguían, pero sí sabía que eran serios. Y era una delicia tenerlos cerca de mí, entusiasmados constantemente con sus últimos descubrimientos. Siempre que los veo —su voz adoptó aquí un tono de firmeza— les digo que deben seguir persiguiendo su propia línea original.»

En los tiempos escolares de Radiohead, Yorke fue el mandón desde el principio. Sus primeras palabras a Selway en los ensayos eran «¿Es que no puedes tocar jodidamente más deprisa?». Las primeras canciones de la banda bebían de todo tipo de influencias, y una u otra sonaban a grupos tan distintos como los Smiths, R.E.M., Sonic Youth, los Pixies y Talking Heads, cuya canción «Radio Head» («Cabeza de radio») sirvió para dar al grupo su nombre. (Al principio tocaron con el nombre de On a Friday [Un viernes], pero cambiaron sabiamente de opinión.) La influencia más acusada fue la de los Pixies, la gran banda de Boston (aunque nunca disfrutó de una fama mundial) cuyas canciones descarnadas, con matices suaves y fuertes, sirvieron también de inspiración a Nirvana. Incluso cuando los chicos se dispersaron al ir a estudiar a la universidad, se reunían los fines de semana para ensayar, discutir y buscar un estilo. En 1991, Hufford, el copropietario de un estudio de sonido en Oxford, fue a oírles tocar, en un lugar llamado la Jericho Tavern, y quedó fascinado por el derroche de energía de Yorke en el escenario. Él y su socio, Bryce Edge, produjeron una grabación de demostración y se erigieron en sus agentes. Colin, que estaba trabajando en una tienda de discos, le dio la grabación a Keith Wozencroft, un representante de ventas de EMI, que se integró poco después al departamento de artistas y repertorio, y empezó a promocionar a la banda. No mucho más tarde, ese mismo año, firmaron con EMI.

«Estaba preparándome para dejar EMI cuando aparecieron estos chicos», recordaba Carol Baxter, la representante discográfica internacional de Radiohead. «Un puñado de tísicos trastornados, pensé. Pero eran ambiciosos e inteligentes. Al principio, tenía que esconder mis papeles relacionados con Radiohead detrás de las carpetas de Tina Tuner y Queensryche, porque mi jefe pensaba que estaba perdiendo el tiempo. Entonces llegó la llamada, de Israel, para ser exactos, en la que decían que la banda había tenido un gran éxito.» Tim Greaves, el encargado de las giras de Radiohead desde hace años, comentó así cómo a la banda le había llegado el éxito de la noche a la mañana. «Lo curioso es que, al principio, Radiohead eran más famosos en el extranjero que en Inglaterra», dijo. «Solían viajar en una furgoneta, tocando

en pequeños clubes llenos de gente sudorosa. Luego se fueron a Israel y se convirtieron en estrellas de rock. Lo mismo en Estados Unidos. Más tarde volvieron a Inglaterra y vuelta a la furgoneta, vuelta a los clubes. Tuvieron muy pronto una buena introducción a la relatividad de la fama. La fama para esta banda son unas vacaciones que duran unas pocas semanas.»

El pasaporte a la fama fue una canción llamada «Creep» («Bicho raro»). Se convirtió en un éxito en todo el mundo en 1993, cuando el rock grunge estaba en su apogeo. La letra explicaba en detalle la rabia que te hace desgarrarte por dentro después de un enamoramiento desgraciado:

You're so fucking special
I wish I was special
But I'm a creep

Eres tan jodidamente especial
Ojalá yo fuera especial
Pero soy un bicho raro

La música tomaba como modelo canciones de los Pixies como «Where Is My Mind» («¿Dónde tengo la cabeza?»): arpegios majestuosos y, luego, una descarga eléctrica. Lo que situó «Creep» al margen del grunge de los primeros años noventa fue la grandeza de sus acordes, en concreto su majestuoso paso de Sol mayor a Si mayor. No importa cuántas veces oigas la canción, que el segundo acorde surge hermosamente de forma totalmente inesperada. Puede que la letra esté diciendo «Soy un bicho raro», pero la música está diciendo «Soy majestuoso». La sensación de fuerza reconcentrada se ve reforzada por varias tremendas arremetidas de ruido en la guitarra de Jonny Greenwood. Radiohead han dejado más o menos de tocar «Creep», pero todavía sigue surtiendo efecto cuando la ponen por la radio. Cuando Beavis, de la serie televisiva de dibujos animados *Beavis and Butt-Head*, oyó la parte ruidosa, dijo: «¡Rock!» Pero, ¿por qué —se preguntaba— no era una canción rock desde el principio hasta el final? «Si no tuvieran, digamos, una parte de la canción que fuera una mierda, entonces, bueno, la otra parte no sería tan fabulosa», explicaba Butt-Head.

«Creep», como debió de darse cuenta Butt-Head, fue la primera de muchas canciones de Radiohead que utilizó notas pivote, lo que quiere decir que una nota de un acorde se mantiene hasta que se forma a su alrededor un nuevo acorde. (En el paso de Sol a Si, la nota Si es la que ejerce de pivote.) «Sí, ése es mi único truco», dijo Yorke, cuando se le comentó esto. «Tengo un único truco y es justamente ése, y voy realmente a aprender uno nuevo. Pedales que no dejan de repetirse en todo momento.» Pero una dependencia de pedales y de notas pivote no constituye necesariamente una limitación: los compositores

románticos explotaron hasta la saciedad la idea de que cualquier acorde puede maniobrar en muy poco espacio hacia otro distinto. Los «pedales» de Yorke contribuyen a dar a las canciones de Radiohead un gusto agridulce, ominoso. («Airbag», por ejemplo, que está en La mayor, debería ser algo brillante, pero la intrusión de las notas Fa y Do decanta la música hacia el modo menor. «Morning Bell» [«Campana matutina»] oscila sombríamente entre La menor y Do sostenido menor.) Se trata de un tipo de armonía más laxa, más espaciosa, que la habitual secuencia I-IV-V-I, lo que imprime a las canciones un sello distintivo. También ayuda a vender discos: ya sea tocando la guitarra de rock o sampleando la electrónica más experimental, Radiohead dejan impresa su firma.

En el curso de los años, muchas bandas han introducido trocitos clásicos y de jazz en sus mezclas. Los Beatles fueron, con mucho, los mejores en este tipo de asimilación de géneros. Bandas menos psicodélicas y de rock progresivo convirtieron los crescendos orquestales y las alucinaciones jazzísticas en otro tipo de kitsch, pero la sensibilidad clásica de Radiohead no se encuentra sólo pegada en la superficie; está arraigada en el centro mismo. Si se analizara en todo detalle la música, se encontraría en todas partes el mismo ADN armónico. Otro rasgo distintivo es el uso del espacio musical por parte de la banda. Los riffs son siempre registros cambiantes, que rebotan del tiple al bajo, atraviesan el techo o surcan el suelo. En «Just» («Sólo»), de *The Bends*, los hermanos Greenwood tocan escalas octatónicas —una alternancia de tonos y semitonos— que se extienden a lo largo de más de cuatro octavas; el efecto es el de una música que se eleva varios kilómetros por encima de ti.

Hay veces en que Radiohead parecen estar practicando un nuevo tipo de música clásica para las masas. En las sesiones para *Kid A y Amnesiac,* que comenzaron en 1999 y se prolongaron durante un año y medio, su sonido pasó a ser fascinantemente intrincado. En «Pyramid Song» («Canción piramidal»), por ejemplo, una sección de cuerda tocaba armónicos en glissando, una textura que hizo famosa *El pájaro de fuego* de Stravinsky, al tiempo que Selway proporcionaba un ritmo lento e irregular que desafía toda descripción, porque, como él dijo, «no hay indicación de compás». En «Dollars and Cents» («Dólares y centavos»), O'Brien utilizó un pedal para un acorde que pasaba de mayor a menor y vuelta hacia atrás. Para «Like Spinning Plates» («Como platos giratorios en equilibrio»), Yorke aprendió la parte vocal de una canción no utilizada hacia atrás e inventó nuevas palabras mientras iba conduciendo su coche. Los guitarristas dejaron a un lado sus instrumentos durante un rato y aprendieron a utilizar un montón de aparatos electrónicos. En «Treefingers» («Dedos de árbol»), incluida en *Kid* A, O'Brien generó algo que sonaba muy parecido al adorado Messiaen de Jonny. Ambos álbumes también se inspiraban en el jazz, especialmente en Charles Mingus, Alice Coltrane y Miles Davis en su fase de fusión.

Tras este tumulto creativo, sin embargo, estaba produciéndose un constante debate sobre la dirección de la banda. Los cinco tienen a menudo que tratar de

resolver cuestiones entre ellos: cómo lograr un equilibrio entre las giras y la vida familiar; cómo mantener a raya a los medios de comunicación; cómo, sencillamente, llevarse bien. En este caso, Yorke estaba harto de la música con estrofas y estribillo y no todos los demás estaban de acuerdo. O'Brien pensaba que la banda debía volver al rock clásico con guitarra, que, a finales de los años noventa, se había convertido en una especie en peligro de extinción. «Había muchísimas discusiones», recordaba Nigel Godrich. «Algunos dejaron de hablarse. "Locura" es la palabra. Creo que, en última instancia, el debate era redundante, porque la banda siguió haciendo al final lo que siempre ha hecho: zigzaguear entre extremos. Siempre que intentábamos imponer una estética desde fuera —con la estética electrónica, por ejemplo— era un fracaso. Todo el drama no era más que una forma de postergar las cosas. La próxima vez, tres semanas, y se acabó.»

En el verano de 2001, Radiohead se preparó para cambiar de dirección una vez más. Varias de las canciones de *Amnesiac* sobresalían por la inmediatez de su atractivo pop. "I Might Be Wrong" ("Puede que esté equivocado") no es más que gruñidos de guitarras; "Knives Out" ("Navajas fuera") vuelve al vivido e intenso desgarro de los Smiths. La narcóticamente hermosa "Pyramid Song" podría ser casi una variación sobre "Swing Low, Sweet Chariot" ("Desciende balanceándote, dulce carro"):

I jumped in the river, what did I see?
Black-eyed angels swam with me...
We all went to heaven in a little rowboat
There was nothing to fear and nothing to doubt.

Me tiré al río y, ¿qué es lo que vi?
Ángeles de ojos negros nadaron conmigo...
Fuimos todos al cielo en una barquita de remos
No había nada que temer y nada que dudar.

Se trata en gran medida de una creación de Yorke y cuando mejor suena es cuando él la interpreta solo, en un piano vertical. Te das cuenta de que canta desde el pecho, respirando en cada una de las frases. También te das cuenta de la conformación inusual de sus acordes pianísticos. Aderezados con retardos, se quedan suspendidos ambiguamente en el aire, en alguna parte entre la serenidad y la tristeza. «Me compré un piano después de *OK Computer*, en una época en que coger una guitarra no me servía absolutamente de nada», dice. «Compré un piano realmente a la última que no podía tocar en absoluto. En el más puro estilo de la estrella de rock.» Lo cierto es que obtiene un sonido cálido y dulce del piano, acariciando las teclas en vez de aporrearlas, manteniendo bien altas sus muñecas.

Yorke es la chispa esencial del fenómeno Radiohead. Como todas las personas con mucho talento, no resulta siempre una persona de trato fácil. Cuando se le acerca un extraño y requiere una atención que no estaba prevista, puede volverse inquietantemente mudo. Es, como él mismo admite, temperamental y se encuentra crónicamente insatisfecho. Pero su afán de buscar defectos acaba por aplicarse también a la música, que es el motivo por el que los demás miembros de la banda lo secundan. Repantingado en el sofá de su camerino después de un concierto, da la impresión de ser cálido, despierto y ligeramente travieso. «Es estupendo cuando la gente te habla como si fueras un ser humano y no como si acabaras de aterrizar después de llegar de otro planeta», dijo. «Somos falibles, esto es falible, a veces somos una mierda, otras veces no. Queremos que se relaje todo un poquito. Queremos sólo un poco de tranquilidad de una puta vez.» Al momento sonrió burlonamente, después de darse cuenta quizá de que la última frase era una contradicción en sí misma.

A comienzos de junio de 2001, *Amnesiac* se puso a la venta en Estados Unidos. Había una obsesión de baja intensidad por Radiohead en Nueva York. Helen Weng, una chica de dieciocho años de Long Island, estaba esperando en la megatienda de Virgin en Union Square con su amiga Melissa Torres para comprar *Amnesiac* en cuanto empezara a venderse a medianoche. En su bolsa llevaba una carta de Thom Yorke, escrita de su puño y letra, con un consejo sobre cómo procurarte a ti mismo la felicidad. «Es bueno saber que alguien más ha tenido los mismos sentimientos», dijo, agarrando firmemente el papel. En Fez, Justin Bond, la estrella del transformismo del dúo de cabaret Kiki y Herb, cantó «Life in a Glasshouse» («La vida en un invernadero»), de *Amnesiac*, a pesar de que el disco no estaba aún en las tiendas. La atribuyó a «Rodeohead, un grupo de rock joven inglés muy interesante», y la interpretó como una canción de amor enloquecida, que es lo que ya era en gran medida.

Una buena parte del pop británico moderno no ha conseguido llegar al público estadounidense. Steve Martin, un publicista que trabaja para Radiohead, lo expresa de este modo: «A los estadounidenses no nos va lo "gracioso". Nos gusta lo serio.» Es posible que Radiohead sean cautelosos, pero no son nunca descarados, y son absolutamente serios. Han trabajado duro en Estados Unidos, y han pasado tiempo en el centro del país además de en las dos costas. En el mundo de la música tienen fama de ser amables y de no crear problemas. Una reserva que hicieron en un hotel francés incluyó la desmesurada petición de «toallas adicionales». El portero de un hotel los describió como «jóvenes simpáticos, listos, divertidos. No cabezas podridas y alelados, como cabría esperar». A pesar del cansancio de sus dos grandes giras anteriores, en 1997 y 1998, estaban deseosos de enfrentarse de nuevo al reto de Estados Unidos.

«Sí, la última gira fue asquerosamente horrible», dijo Ed O'Brien, «pero eso era por dónde nos encontrábamos mentalmente nosotros, no nuestra reacción ante los Estados Unidos. Este lugar es demasiado enorme para hacer generalizaciones sobre él. Cuando estaba en la universidad, me tomé seis meses libres para ir de acá para allá en los autocares Greyhound, y me hice una idea de lo gigantesco que es esto». Estaba deseando tocar en el Red Rocks Amphitheatre, en las estribaciones de las Montañas Rocosas. «Fundamentalmente, teníamos la fantasía de remedar a U2 en directo en Red Rocks», dijo. «Vimos el vídeo un millón de veces cuando éramos niños y nos conocemos cada fotograma. "¡Esta canción no es una canción rebelde!"» Levantó su puño y soltó un suave rugido. Los admiradores a quienes les preocupe que Radiohead esté perdiendo contacto con el rock and roll pueden siempre mirar a este hombre, que disfruta con su papel de héroe de la guitarra, a pesar de que algunas veces se arrodille delante de sus samplers y acabe dando a la música la forma de una mancha de color.

Radiohead se alojó en un hotel de Denver el 19 de junio. Los fans bajaron a las Red Rocks la mañana siguiente, acomodándose en el tramo de ochocientos metros de gradas que descienden hasta el escenario. Abajo del todo había un grupo de estudiantes universitarios, de Pepperdine y de la Universidad de Colorado en Boulder. Se llamaban Elke Goldstein, Amber Hollingsworth, Matt Duffy y Kendall Lux. «Radiohead es música para personas hechas polvo que llevan tiradas en el suelo desde que eran pequeñas», explicó Amber. «No sé nada de eso», dijo Elke. «Me refiero a que ésa es la fama que tienen, pero, ¿estamos nosotras hechas polvo?» Estaban mordisqueando zanahorias y no tenían aspecto de estarlo.

Matt expresó una crítica de la banda, hablando rápidamente, como si lo hiciera de memoria. «Thom padece del síndrome de Bono», dijo. «Está poniéndose político. ¿Qué está haciendo sacando a relucir a Bono? ¿Qué está haciendo Bono codeándose con presidentes y con el Papa? ¡Es un cantante de rock, maldita sea! Ésa es la diferencia entre U2 y Radiohead. U2 dice: "El mundo es una mierda y tenemos que cambiarlo". Mientras que Radiohead dice: "El mundo es una mierda y no puede hacerse gran cosa al respecto. El mundo es miserable, ridículo."» A Elke se le pusieron los ojos en blanco. «*Podría* ser», dijo. Matt siguió a toda mecha: «Sus discos los publica EMI, un conglomerado multinacional, así que resulta difícil saber cómo pueden atacar el capitalismo desde esa posición. ¿*Kid A* y *Amnesiac*? Modelos envolventes para música que aún no hemos llegado a oír del todo. Thom escucha Brian Eno, Aphex Twin, todos los discos del fondo de catálogo de Warp Records. "Packt like Sardines" ("Apretujados como sardinas"): ¿qué es eso, una espiral de notas atrapada en un groove? Pero cuando lo tocan todos nos vamos a poner: "¡Sí!" Nadie puede decir realmente por qué le gustan. Sin embargo, aquí estamos.»

En cuestión de minutos, Matt ha resumido el estado de la crítica de Radiohead. Los críticos de rock, al igual que los fans adolescentes, tienen

amistades volátiles con las bandas a las que admiran y tiñen el culto al héroe de un profundo desprecio. La revista Q, por ejemplo, dio cuatro estrellas a *Amnesiac y* luego calificó el disco de «entumecido, insignificante, sombrío». Algunas de las críticas han sido particularmente personales, sobre todo en Gran Bretaña. De resultas de ello, el cantante ha desarrollado una aversión a la mayoría de la gente que escribe de rock y ellos, a su vez, lo han provocado siempre que han podido. Malos sentimientos por todas partes han dado lugar a descripciones irreconocibles en las que la banda parece estar integrada por cascarrabias antisociales.

En Red Rocks, Radiohead accedió a someterse a una inusual entrevista colectiva con un periodista. Un joven y valiente corresponsal de la MTV llamado Gideon Yago se presentó allí para entrevistarles. Un nativo de Queens que empezó a trabajar en la MTV a los veintiún años, a Yago le había encantado Radiohead desde su adolescencia. Llevaba montones de notas en su cuaderno, incluida una tabla con las personalidades de los miembros de la banda. O'Brien y Selway le parecían «los sensibles»; a los hermanos Greenwood los etiquetó como «te comerán vivo». No estaba seguro de qué hacer con Yorke. Sus impresiones se basaban fundamentalmente en un documental sobre una gira de Radiohead, *Meeting People is Easy (Conocer gente es fácil),* que se estrenó en 1998. Esta película poco amistosa fue una especie de contraataque contra la prensa musical, para la que se grabaron un montón de entrevistas sin sentido con los exhaustos miembros de la banda. Durante una de ellas, Colin parecía a punto de caer en coma. «No quiero ser otro imbécil más con un micrófono», dijo Yago. «Como el tipo que pregunta a Thom en la película si había conseguido hablar con Calvin Klein.»

Yago había investigado sobre Radiohead, pero cuando las cámaras se pusieron en marcha optó por mantener ocultos gran parte de sus conocimientos. «Recuerda», le dijo su productor, Liane Su, que «no eres un experto, eres simplemente un fan». Los fans querían saber si la banda pensaba que estaba experimentando demasiado, por qué *Kid A y Amnesiac* no se habían publicado como un álbum doble, qué querían decir todas las canciones de *Amnesiac.* Los miembros de Radiohead se dirigieron con brusquedad a Yago una o dos veces, como cuando se refirió a *Amnesiac* como «una colección de tomas eliminadas de las sesiones de *Kid A» y* Selway le devolvió el disparo: «¡Inténtalo otra vez!» Pero el ambiente, en su mayor parte, era relajado. Yago hizo reír a todos cuando les planteó una pregunta de alguien que se hacía llamar «Stanley, de Coney Island», que decía: «¿Qué os parece, tíos, el hecho de que bandas como Travis, Coldplay y Muse estén haciendo una carrera sonando exactamente como lo hacían vuestros discos en 1997?» Yorke ahuecó su mano alrededor de la boca y gritó: «¡Buena suerte con *Kid* A!»

Cuando terminó la entrevista, Yago parecía traumatizado, pero aliviado. «Ha sido relativamente llevadero», dijo el periodista, bebiéndose de un trago una cerveza.

En julio de 2001, Radiohead volvió a casa para actuar en South Park, una amplia pradera situada en las afueras del centro de Oxford. Estaba lloviznando y las torres de la universidad eran bultos grises a lo lejos. El concierto era una especie de minifestival, integrado en su mayor parte por actuaciones de bandas admiradas por Radiohead. Al igual que otros festivales de verano, tenía puestos de kebab, de cerveza y de venta de camisetas. Cuarenta y cuatro mil admiradores, la mayoría adolescentes y veinteañeros, estaban sentados en el césped. Pocas horas después, la hierba estaba tapizada de vasos de plástico, todos ellos con el logo de *Amnesiac*.

Hacia las cuatro de la tarde, Humphrey Lyttelton, el venerable trompetista de jazz inglés, apareció en el escenario. Tras unas palabras de introducción, él y su banda se lanzaron a interpretar una hábil serie de números de Armstrong y Ellington. Un tipo con una camiseta que decía BLUR: ARE SHITE (BLUR: SON MIERDA) gritó: «¡Sois geniales!» Lo siguiente fue Sigur Rós, un grupo de músicos islandeses, que tocan una especie de rock místico-minimalista que se eleva hasta clímax de cinco y diez minutos de duración. En la fila de personas que avanzaban lentamente hacia el puesto de «Zumos frescos alcohólicos», y que se extendía ochocientos metros, la mitad de las personas tenían caras de asombro ante la delicada fuerza de los acordes.

El espectáculo podría haber parecido y olido como un festival de rock normal al aire libre, pero llevaba la impronta de la ética de Radiohead: un amor por los sonidos amplios, una habilidad especial para las yuxtaposiciones llamativas, una fe en la capacidad del público para asimilarlo todo. «No deberíamos ser simplemente una banda, tocar nuestra música y que nos paguen por ello», dijo Colin de antemano. «Deberíamos ser una emisora de radio alternativa, que emite esa música que se queda fuera de lo que consume todo el mundo.» Radiohead ha promocionado a docenas de formaciones menos conocidas e inventivas, como Autechre, la Beta Band, Clinic, Kid Koala, Lali Puna, Low, Sparklehorse y, por supuesto, a Christoph de Babalon. También han apoyado a sus autores predilectos y han contribuido a vender miles de copias del libro antiglobalización *No Logo*, de Naomi Klein. Los miembros de esta lista tienen poco o nada en común, y ahí está la clave: forman un inusual e imaginativo clamor de voces, no una línea de productos. Este márketing de guerrilla es, a fin de cuentas, una forma de política: una protesta contra la homogeneización del panorama cultural.

«Montones de artistas que tienen verdadero talento están siendo arrumbados», había dicho Yorke durante la gira estadounidense. «No les permiten expresarse porque no están haciendo cosas acordes con los tiempos. Locos armados con machetes andan deforestando los bosques: cualquier madera, madera seca, no importa. Te dan ganas de pegarles una bofetada y decirles: “¿Por qué no os volvéis y miráis todas las cosas hermosas que se han

hecho en el mundo de la música y os dais cuenta de que tenéis que tener fe en la gente?" A la larga, la industria quiere hacer dinero, pero si una empresa quiere hacer dinero, entonces tiene que asumir riesgos. Estas personas no asumen riesgos. Hacen dinero rápido y luego se acabó. Y el mundo no es por ello un lugar más hermoso. Lo que hace que me lleven jodidamente los demonios son esas veces en que la gente de la industria empieza a quejarse de que ya no se encuentra talento. Yo sé que sí lo hay y tú sabes que sí lo hay. Pero estás cagado de miedo para hacer nada al respecto.»

Radiohead subió al escenario de South Park a las ocho y media. No fue el concierto más inmaculado de las últimas semanas, pero sí es posible que haya sido el más intenso. La voz de Yorke estaba radiante de emoción. Durante «How to Disappear Completely» («Cómo desaparecer por completo»), al tiempo que Jonny se inclinaba sobre sus ondas Martenot, empezó a caer una lluvia torrencial. La multitud, religiosamente atenta, se quedó donde estaba. Yorke apareció en solitario para el último número y tocó unos pocos acordes quejumbrosos: *«Es ist kaputt, ja?»,* dijo. «Tengo otra idea.» Volvieron los demás y juntos se lanzaron a tocar los sonidos familiares de «Creep», que llevaban sin tocar desde 1998. El Sol mayor avanzó majestuosamente hasta Si mayor. Jonny hizo su ruido Beavisand-Butt-Head. Yorke cantó: «What the hell am I doing here?» («¿Qué demonios estoy haciendo aquí?»).

Más tarde, en el camerino, Yorke tenía un aspecto feliz. Alguien había traído una botella gigantesca de champán y estaba luchando para poder echarse un vaso. «No sé si pudiste darte cuenta», le dijo a la mujer de Colin, la poeta y novelista Molly McGrann, «pero he estado llorando durante la mayor parte del tiempo». A continuación se despertó el perfeccionista que hay en él. «Había un horrible olor a gasóleo que venía de alguna parte», dijo.

Al día siguiente, Colin invitó a algunos amigos a almorzar. Por aquel entonces, él y Molly vivían en una casa semiadosada en una calle apartada de Oxford. Era el principio de unas vacaciones de tres semanas para la banda y Colin tenía ante sí la perspectiva poco habitual de no tener nada que hacer. «Puede que vayamos al cine», dijo, como si fuera a irse a la luna. Revolvió entre algunos elepés y discos compactos, y acabó poniendo a Brad Mehldau. Cuando alguien le preguntó si había cobrado conciencia de la multitud que se había congregado en South Park —es posible que se tratara de la mayor concentración de gente de la milenaria historia de Oxford—, se frotó sus ojos y sonrío. «Me temo que no», contestó. «Estaba demasiado ocupado mirando a las pantorrillas de Phil. Ahí es donde se encuentra la esencia del ritmo.»

6
EL ANTIMAESTRO

ESA-PEKKA SALONEN
EN LA FILARMÓNICA DE LOS ÁNGELES

«Me pasó una mañana: fue como una visión», dijo el compositor y director de orquesta finlandés Esa-Pekka Salonen a las personas que lo escuchaban en Los Ángeles a comienzos de 2007, en uno de esos espléndidos y cálidos días del sur de California que confías en que no terminen nunca. Estaba describiendo algo que había vivido no mucho tiempo después de convertirse en director titular de la Filarmónica de Los Ángeles, en 1992. «Me levanté temprano y mis dos hijas pequeñas estaban aún durmiendo, igual que mi mujer, y vi los colibríes fuera de mi ventana, y estaba luciendo el sol. Y tuve esa sensación muy extraña. No podía saber del todo de qué se trataba. Fui a la cocina y me preparé una taza de café. Mientras estaba allí sentado, pensé: ¿por qué me siento así? ¿De qué se trata? Y luego me di cuenta de que me sentía *libre*. Un sentimiento estupendo.» Libre, explicó, de los tótems y los tabúes del modernismo; libre para investigar nuevos cánones en la música y el arte; libre para ser él mismo.

Salonen estaba hablando en la tienda de Apple en Santa Mónica. Lo habían invitado para hablar de una de sus obras recientes —*Helix (Hélice),* un caleidosópico poema sinfónico para orquesta— y de los programas informáticos que utiliza para escribir y elaborar sus ideas. Más de un centenar de personas, que iban desde veteranos abonados de la Filarmónica hasta universitarios entusiastas de la música electrónica, se apretujaban entre los iMacs y los iPods para ver a Salonen en persona. Se había convertido en un tipo inusual de celebridad: un. punto fijo de calma cerebral en una ciudad sumida en un tráfago de espectáculo y cambio constantes.

Salonen es un hombre bajito, delgado, de aspecto preternaturalmente joven. No acaba de cuadrar del todo que vaya a cumplir cincuenta dentro de un año. Hace unos años, la revista *People* le ofreció la oportunidad de ser una de sus «Personas Más Atractivas»; rechazó la propuesta. Natural de Helsinki, habla con una dicción políglota conformada diversamente por el fluido sonsonete del finés, un acento distinguido propio de un locutor de la BBC, pequeños restos de diversos idiomas continentales y una serie de giros estadounidenses, algunos de ellos tomados de sus hijas, Ella y Anja (que eran por entonces adolescentes). Reservado por naturaleza, es un orador irresistible y adereza su

fachada de maestro con chistes que cuenta con una inexpresividad deliberada, caprichosas digresiones, inflexiones que parecen preguntar «¿Quién, yo?» y una expresión facial predilecta del tipo de la del gato que se comió al canario.

Salonen habló a quienes se acercaron hasta la tienda sobre sus primeros años con la Filarmónica. «Tenía algo más de treinta años», dijo. «Y me dieron a esta orquesta para dirigirla. ¿Qué otra ciudad habría estado dispuesta a hacer esto: ofrecer una de las mejores orquestas del mundo a un tipo de Finlandia del que nadie había oído hablar jamás? Y, sin embargo, lo hicieron. Y he sentido en todo momento este apoyo tremendo. "Muy bien, enséñanos. Haz algo con ella. Ponte en marcha."»

Y en marcha que se puso: Salonen acabó por convertir a la Filarmónica de Los Ángeles en la orquesta estadounidense poseedora de una mentalidad más contemporánea. *La consagración de la primavera* de Stravinsky, estrenada en 1913, se convirtió en el centro del repertorio, no en el límite exterior. Director y oyentes se encontraron a medio camino: estos últimos se abrieron a nuevos sonidos y el primero suavizó su perfil modernista. En 2003, con la inauguración de la sala de conciertos Walt Disney, en el centro de Los Ángeles, la Filarmónica adquirió el espacio interpretativo arquitectónicamente más asombroso y acústicamente satisfactorio de los tiempos modernos. Siguieron más cosas buenas: un festival llamado Jukebox Minimalista aportó miles de nuevos oyentes, y la producción de *Tristan und Isolde (Tristán e Isolda*), de Peter Sellars, acompañada de un largometraje de Bill Viola, rehízo la tragedia medieval de Wagner a la manera de un ritual de inmersión y purificación por medio del agua. Con abundancia de dinero, al margen de disputas contractuales, dando conciertos en una sala casi siempre abarrotada, sacando partido de las nuevas tecnologías, la Filarmónica de Los Ángeles se convirtió en esa criatura tan extraña: una orquesta feliz.

El único que estaba descontento, irónicamente, era el propio Salonen. Su principal ambición había sido siempre componer. Aunque había encontrado tiempo para escribir algunas obras notables durante su estancia en Los Ángeles —*L.A. Variations (Variaciones Los Ángeles), Wing on Wing (Ala sobre ala*J, el Concierto para piano—, carecía de una verdadera libertad creativa y sus días seguían estando ocupados con conciertos, ensayos, reuniones, apariciones públicas y entrevistas. Así, después de un ensayo de *Tristan* el 7 de abril de 2007, con los compases de «Liebestod» («Muerte de amor») de Isolde aún suspendidos en el aire, Salonen informó a la orquesta de que se retiraría del podio al cabo de dos años para así poder dedicar más tiempo a la composición y para que los instrumentistas pudieran empezar de nuevo. Como explicó un par de días después, «Lo que no quería ver era que yo acabara sentado encima de la orquesta como Jabba el Hutt e impidiendo que emergiera cualquier otra forma de vida». Dijo que seguiría dirigiendo, aunque a un ritmo más lento —recientemente había firmado un contrato para ocupar un puesto que le exigiría dedicar menos tiempo con la Orquesta Philharmonia, en Londres, donde su mujer, Jane, tocó el violín en tiempos—,

y que mantendría los lazos con la Filarmónica.

La orquesta estaba aún asimilando la noticia de Salonen cuando Deborah Borda, que ocupaba el principal cargo ejecutivo de la orquesta, se levantó para hacer un segundo anuncio. Tras consultar en secreto con la Comisión Artística de Enlace, integrada por cinco músicos de la Filarmónica, la administración había seleccionado como el próximo director musical de la orquesta a Gustavo Dudamel, un venezolano de veintiséis años. En 2004, Salonen había formado parte del jurado de un concurso de dirección en Bamberg (Alemania), en el que Dudamel se encontraba entre los participantes. Tras una interpretación de la Quinta Sinfonía de Mahler, Salonen había llamado a Borda para decirle que había conocido a un «verdadero animal directorial» y que podría ser bueno contratar a Dudamel para que actuara como director invitado en Los Ángeles. Dudamel dirigió a la Filarmónica en dos ocasiones en los tres años siguientes. Con un ojo puesto en encontrar un sucesor para Salonen, Borda había pedido a los miembros de la orquesta que evaluaran a todos los directores invitados que pasaran por el podio. Dudamel recibió casi en su totalidad respuestas positivas.

El anuncio de la contratación de Dudamel se hizo oficial en una conferencia de prensa celebrada la mañana de un lunes. Tres noches después, en una sala sumida en la oscuridad —con las luces azules de las escaleras refulgiendo como estrellas contempladas a través de la jarcia de un barco—, Salonen dio comienzo al Acto I de *Tristan.* Al igual que tantas de sus interpretaciones en el pasado, llegaba a los oídos con un dechado de riqueza y limpidez; pocos directores marcan de manera tan clara o tienen un oído tan fino para las combinaciones de sonidos. Pero había también una calidez sin trabas en la manera de tocar que no se oía con tanta frecuencia en los primeros años en que Salonen ocupó el puesto, cuando su control del detalle se tradujo en versiones apasionantemente rigurosas de Stravinsky y Schoenberg, mientras que las de Mozart y Beethoven adolecían de una cierta contención emocional. Realizando amplios gestos con la batuta, trazando curvas generosas, se dejaba transportar por la música de Wagner en la misma medida en que la dirigía y marcaba su rumbo.

La época de Salonen en Los Ángeles, que concluyó en 19 de abril de 2009 con una interpretación cristalina de la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinsky, marcó un punto de inflexión en la historia reciente de la música clásica en Estados Unidos. No fue una historia de un individuo que imprimía mágicamente su personalidad en una institución —lo que Salonen ha llamado el «bombo huero» del culto al director—, sino de un individuo y una institución que se sacan mutuamente a la luz capacidades imprevistas y que demuestran, por tanto, cuánta vida permanece en la propia orquesta, que es a un tiempo el más conservador y el más poderoso de los organismos musicales.

Joseph Horowitz, en su libro *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall (La música clásica en Estados Unidos: una historia de su ascenso y declive),* de 2005, explica en una frase de cuatro palabras por qué la música clásica estadounidense lo ha pasado tan mal al escapar de la sombra de Europa. Poco después de iniciado el siglo XX, escribe Horowitz, las instituciones musicales más destacadas del país, de manera muy especial las grandes orquestas sinfónicas del Este y el Medio Oeste, empezaron a cultivar una «cultura de la interpretación», un ritual concertístico dedicado a la repetición inmaculada de clásicos de los siglos XVIII y XIX. Las salas de concierto se diseñaron explícitamente como santuarios dedicados a Beethoven y sus hermanos, con el nombre del más grande grabado habitualmente en letras de imprenta sobre el centro del escenario. Célebres maestros y virtuosos asumieron el sucedáneo de papeles creativos, brindando una pátina de novedad a música superfamiliar. Los compositores vivos pasaron a ser curiosidades e incordios. Casi nada de lo que se movía en el negocio tenía ninguna conexión tangible con la vida contemporánea. Difícilmente puede causar asombro que las orquestas hubieran de luchar para conservar a sus públicos según iba avanzando el siglo: se dedicaban a las réplicas, no a la obra original.

De vez en cuando, directores de orquesta con una mentalidad progresista intentaban corregir las inclinaciones necrofílicas de los oyentes clásicos estadounidenses. Leopold Stokowski podía volverse un gruñón cuando llegaba el momento de suprimir el ruido producido por el público, pero su mentalidad era extraordinariamente abierta cuando se trataba de programar música contemporánea, por no hablar de la explotación de las nuevas tecnologías y de la defensa de compositores y músicos no blancos. No le anduvo muy a la zaga Serge Koussevitzky durante los años que pasó en la Sinfónica de Boston, para la que encargó casi sin ayuda de nadie un repertorio orquestal estadounidense (importantes sinfonías de Copland, Roy Harris o William Schuman), además de provocar el nacimiento de obras maestras internacionales como la icónica *Sinfonía de los Salmos*, el Concierto para orquesta de Bartók, *Peter Grimes* de Britten y la *Sinfonía Turangalila* de Messiaen. Tres directores que se sucedieron al frente de la Filarmónica de Nueva York —Dimitri Mitropoulos, Leonard Bernstein y Pierre Boulez— intentaron con éxito desigual convencer a los neoyorquinos del poder y la belleza de las partituras del siglo XX. Boulez sí que atrajo a una multitud de jóvenes vestidos con vaqueros a una serie especial de los Conciertos sobre Alfombras, en los que se quitaban los asientos del Philharmonic Hall para que la gente se sentara o recostara sobre alfombras o cojines, pero los abonados de más edad estaban que trinaban durante los años en que el francés ocupó el puesto de director titular.

Los profesionales de la música solían citar el experimento de Boulez en la Filarmónica como una prueba de que un director con una mentalidad contemporánea, al margen de cuánto talento tuviera, no podía conquistar al

mundo orquestal convencional. Esta opinión ortodoxa se mantuvo durante algunos años, pero empezó a tambalearse en los años noventa, cuando dos directores innovadores llegaron a la Costa Oeste. Uno fue Salonen; el otro fue Michael Tilson Thomas, quien, en 1995, se hizo cargo de la Sinfónica de San Francisco. Esa orquesta ya se enorgullecía entonces de su reputación progresista; John Adams había sido su compositor residente de 1978 a 1985 y había dejado a los oyentes anonadados con la grandeza neorromántica de sus obras *Harmonium (Armonio)* y *Harmonielehre (Tratado de armonía).* Tilson Thomas añadió su musicalidad de una precisión milimétrica, su gusto ecléctico, su talento para explicar la música clásica a oyentes novatos y su especial habilidad para el espectáculo elegante. Su primera temporada se cerró con un delicioso festival estadounidense cuyos programas fueron de la *Holidays Symphony (Sinfonía Vacacional)* de Ivés a una improvisación cageana a cargo de los miembros supervivientes de Grateful Dead. Cuando cubrí el acontecimiento para *The New York Times*, escribí que «el centro de gravedad de la vida musical estadounidense se ha desplazado hacia el oeste».

El ascenso de la Filarmónica de Los Ángeles supuso un tipo de evolución más inesperada. Durante gran parte del siglo se había considerado una formación de segunda fila: «No mucho más que una orquesta local con pretensiones», me dijo un veterano instrumentista. Fue fundada en 1919 por William Andrews Clark, Jr., el hijo de uno de los Reyes del Cobre de Montana. Clark era un competente violinista aficionado, coleccionista de libros y manuscritos (incluida una copiosa selección de materiales relacionados con Oscar Wilde) y un atento compañero de varios jóvenes apuestos que había rescatado de la marginación social. En los años treinta, la Filarmónica alcanzó distinción bajo la severa dirección de Otto Klemperer, pero las mejores orquestas de la ciudad pertenecían a los estudios cinematográficos, en las que encontraron empleo muchos refugiados que habían huido de Hitler. Después de la guerra, la Filarmónica se sumió en una época de estancamiento aletargado, con sus finanzas en crisis permanente. En los archivos de la orquesta encontré un informe desesperado del año 1963 que mostraba un déficit de 125.000 dólares para un presupuesto de menos de un millón.

La orquesta decidió que tendría que asumir algunos riesgos. En primer lugar, Dorothy Buffum Chandler, la mujer del editor de *Los Angeles Times*, recaudó dinero para lo que prometía ser una nueva y espléndida sala de conciertos. En segundo lugar, la orquesta nombró a su primer joven prodigio como director titular: Zubin Mehta, que tenía entonces veintiséis años. Y, lo más importante de todo, en 1969 contrató como director gerente a Ernest Fleischmann, quien, como gerente de la Sinfónica de Londres, se había hecho un nombre como un irascible revolucionario dentro del mundo clásico, un predicador del mensaje de que la orquesta moderna no podía seguir cultivando el mismo viejo repertorio para ancianos abonados. Tenía que convertirse en un organismo más adaptable: una «comunidad de músicos», dijo más tarde

Fleischmann, capaz de interpretar conciertos de cámara y de nueva música, hacer actuaciones en colegios y tocar todo tipo de repertorio. También tendría que someterse a la voluntad de un gerente fuerte.

Tras un período emocionante, los ánimos volvieron a decaer. Mehta se fue a la Filarmónica de Nueva York. El Chandler Pavilion resultó ser acústicamente entorpecedor. Cario Maria Giulini y André Previn disfrutaron de regímenes relativamente breves: el primero fue ampliamente venerado, el segundo se mostró desigual. Fleischmann, que había nacido en Alemania de padres judíos y se había criado en Sudáfrica, vio la necesidad de una segunda revolución. Necesitaría otra sala y otro director de orquesta, ambos de un tipo nuevo. «No queremos un templo de la cultura sino, más bien, un lugar acogedor», dijo Fleischmann a propósito de la sala proyectada en 1988. Se sacó a concurso y el ganador fue Frank Gehry, por aquel entonces un deconstruccionista del que se hablaba mucho pero con poco trabajo y que, en los años setenta, había introducido modificaciones en la sede veraniega de la orquesta, el Hollywood Bowl. En cuanto al director, había de ser tanto un pensador como un virtuoso.

En 1983, en un vuelo de Marsella a Londres, Fleischmann se encontró con un agente de artistas que le contó que algunos cantantes finlandeses habían estado poniendo por las nubes a un director joven con un curioso nombre que no podía recordar. Fleischmann pasó la noche en Londres antes de coger el vuelo a Los Ángeles y, estando allí, se enteró de que un hombre llamado Esa-Pekka, evidentemente el director con el extraño nombre en cuestión, había sido contratado en el último minuto para dirigir la descomunal Tercera Sinfonía de Mahler a la Orquesta Philharmonia.

«Era un lunes», me contó Fleischmann comiendo, con su voz bronca y su acento ceremonioso. «Tenía fijadas reuniones el martes con personas del ayuntamiento de Los Ángeles: una propuesta de subvención, ese tipo de cosas. Necesitábamos el dinero. En mitad del vuelo de vuelta a casa pensé que había cometido un terrible error. Debería haberme quedado a oír al finlandés. No podía pedir al piloto que diera media vuelta, así que fui a mis reuniones el martes y, al momento, volé otra vez el miércoles a Londres. Oí la interpretación de Esa-Pekka de la Tercera de Mahler y me quedé absolutamente anonadado. Fui a los camerinos para saludarlo y allí estaba él, con una lata de cerveza en la mano, en manga corta, y pensé que tenía que ser un tipo majo.»

Salonen se muestra típicamente irónico cuando recuerda su primera visita estadounidense, que se produjo en 1984, por invitación de Fleischmann. «Yo era un producto muy europeo», recuerda Salonen. «Se mirara como se mirara, yo era un típico caso de europeo de buena posición que llega a trabajar a Estados Unidos.» Después de dirigir a la Filarmónica en un programa que incluyó la turbulenta Tercera Sinfonía de Witold Lutoslawski —«Supongo

que ya conocen la notación de Lutosíawski», fue su poco prometedor saludo a la orquesta en el primer ensayo—, Salonen dejó que un miembro de la administración de la orquesta lo llevara a un club nocturno. Después de estar de pie en un rincón, se armó de valor para acercarse a una atractiva mujer que estaba sentada en el bar. Ella le preguntó qué estaba haciendo en la ciudad. «Bueno, acabo de dirigir a la Filarmónica de Los Ángeles», dijo. «Es la frase más estúpida para entrarle a alguien que he oído jamás», dijo ella y se fue.

Éste es un tipo de anécdota característica de Salonen, en la que el protagonista adopta una actitud de autosuficiencia y luego se topa de bruces con la realidad. «En una elección presidencial en Finlandia», contó a un grupo de amigos en una cena, «hubo realmente gente que escribió mi nombre en la papeleta». Hizo una pausa mientras se arquearon respetuosamente las cejas. «Lo cierto es que recibí dos votos, justo por detrás del Pato Donald.» Desde 2002 hasta 2009, el año en que se trasladó con su familia a Londres, Salonen vivió en una casa moderna de muros blancos en Brentwood. Cuando pasé por allí me contó que la pianista Mitsuko Uchida había visitado en una ocasión el estudio de su casa, que contenía un piano Steinway que había pertenecido al director emigrado Bruno Walter. «Yo estaba muy orgulloso de ese piano, por supuesto», dijo Salonen. «Y así se lo dije a Mitsuko» —baja su voz el intervalo de una quinta y saca el componente inglés de su acento—. «“Tienes realmente que probar mi piano. Perteneció en un momento dado a Bruno Walter.” “¿Oh, sí?”, dijo Mitsuko. Ella se sentó, tocó un par de cosas y se paró. “¡Esa-Pekka! ¡Puaj!”»

Estos gestos de autodesprecio pueden ser profundos hasta cierto punto, pero no más allá. Las personas que se avergüenzan fácilmente no llegan a ser directores de grandes orquestas. La calma de Salonen se transforma a veces en frialdad, incluso en dureza. Evita las muestras de aprobación demasiado efusivas —«¡Muy bien!» es para él un gran elogio— y puede provocar inquietud entre sus subordinados cuando dice algo así como «Eso no está bien realmente» y quedándose luego callado. Carece del don estadounidense para llenar los huecos de una conversación diciendo chorradas tranquilizadoras y uno aprende a no oír sus silencios como pausas incómodas. Le gusta citar un dicho de su país: un finlandés introvertido mira sus zapatos, mientras que un finlandés extravertido mira los zapatos de otros.

Salonen nació en 1958 y sus padres, de clase media, eran amantes de la música. Cuando tenía cuatro años, su madre intentó que tocara el piano y él «se negó en redondo», dice, «porque yo tenía muy claro que las niñas tocan el piano y los niños juegan al fútbol». (Ahora ha revisado su opinión: «Las niñas también pueden jugar al fútbol.») Más tarde empezó a tocar la trompa porque, como le dijo un músico mayor que él, era más fácil entrar en una orquesta como trompista. Pero fue la experiencia de oír la sublimemente desmesurada *Turangalila*, a la edad de diez u once años, la que inflamó su deseo de componer.

En los años setenta, muchos compositores finlandeses estaban aún

escribiendo sombrías sinfonías en el espíritu de Sibelius, aunque algunos se habían concentrado en la escritura dodecafónica y en otras técnicas avanzadas. En la época en que Salonen se matriculó en las clases de composición y de dirección de orquesta en la Academia Sibelius, la principal escuela de música del país, estaba deseoso de predicar el evangelio de lo difícil; en un momento dado escribió una ponencia sobre «la derrota del tonalismo» y en cierta ocasión perturbó el desarrollo de una fiesta escolar poniendo un elepé de *Le marteau sans maitre*, una pieza muy moderna de Boulez, pero no particularmente bailable.

En la Academia Sibelius, Salonen se juntó con una serie de vanguardistas adolescentes, entre ellos Magnus Lindberg y Kaija Saariaho. Formaron un colectivo llamado Korvat auki, u ¡Oídos abiertos!, y empezaron a organizar conciertos de nueva música para la gente, y a los que la gente no siempre accedía a acudir. Una velada legendaria, dedicada al compositor conceptual argentino-alemán Mauricio Kagel, atrajo a un público integrado por dos ancianas que se habían presentado allí por equivocación; otra atrajo a un conserje, su perro y a la madre de uno de los compositores, o eso es lo que se dice. *Kraft (Fuerza),* la juvenil obra orquestal de Lindberg, que incluye un despliegue de trastos metálicos de percusión en sus texturas orquestales en constante ebullición, se estrenó en un programa enloquecido que también contaba con la ilustre mezzosoprano Teresa Berganza interpretando arias de Haendel. Berganza se vio obligada a cantar «Ombra mai fu» («Jamás hubo sombra»), de Haendel, mientras que partes de coches, patas de sillas de oficina y otros objetos metálicos colgaban de cables detrás de ella a la espera de ser aporreados en la sinfonía de ruidos que sonaría a continuación. «Sólo lo extremo es interesante», solía decir Lindberg. Salonen asentía.

Los compositores de ¡Oídos abiertos! se han alejado desde entonces de los extremos sonoros. Su música es ahora menos inflexible, más lírica, más espaciosa, aunque difícilmente puede considerarse de escucha fácil. Salonen ha ideado un vocabulario personal en el que utiliza habitualmente hexacordos, o fragmentos de escalas integrados por seis notas; cuando suenan conjuntamente las seis, pueden traducirse en disonancias limpiadoras de oídos, aunque le gusta extraer del material melodías tonales. Reveló unas inclinaciones líricas en 1999, en un ciclo de canciones titulado *Five Images After Sappho (Cinco imágenes basadas en Safo),* escrito para Dawn Upshaw.

Wing on Wing, una obra vocal-orquestal de 2004, evoca las formas que caen en picado del Disney Hall, con la incorporación de muestras grabadas de la voz de Frank Gehry. Hay una sección hacia el final de la partitura en la que se le oye decir a Gehry: «Id al principio», en un breve bucle repetido, mientras que bordones y trinos borbotean desde las regiones más graves de la orquesta. Salonen parece haber seguido esta indicación en varias piezas recientes, esculpiendo melodías y formas bastamente talladas que confieren un peso elemental a texturas de una fantástica sofisticación.

Saber qué papel en concreto desempeñó California en la evolución musical

de Salonen es algo que habrá de ser determinado por su biógrafo finlandés oficial. (El compositor afirma estar acercándose a lo que él llama, en una traducción aproximada del finés, la etapa del «sordomudo que también se caga encima», o del viejo respetable, de su carrera y requiere, por tanto, una biografía.) Lo que es seguro es que su trabajo como director y el hecho de residir en Los Ángeles le reportaron nuevas influencias. Ritmos palpitantes, con inflexiones del pop, pueden oírse en obras como *Foreign Bodies (Cuerpos extraños)* y *Helix.* Durante un tiempo escuchaba rock cuando volvía a casa después de los conciertos y dejaba que fueran sus veintitantos conductores diferentes quienes eligieran los discos. Quedó impresionado con *OK Computer* de Radiohead y en una ocasión se fue de copas con miembros de la banda, aunque tenía reservas sobre *Kid A* y *Amnesiac.* («Demasiado crescendo en *ostinato*», me dijo.) Al igual que la mayoría de las personas inteligentes, admira a Björk, aunque en el gimnasio prefiere a Shakira. Si bien admite que la mayor parte del resto de la música pop le desconcierta o le aburre, se muestra abierto a la idea de que un disco pop pueda dejarlo de una pieza, como sucedió con *OK Computer*, y quiere liberar fuerzas similares en su propia música, una mezcla de lo cerebral y lo visceral.

Salonen se empapó de la cultura de aquellas personas que emigraron a Los Ángeles, el sinfín de compositores, músicos, escritores, artistas y cineastas que se trasladaron a barrios como West Hollywood, Beverly Hills, Brentwood y Pacific Palisades en los años treinta y cuarenta. Descubrió dónde vivió Brecht, y Thomas Mann, y Rachmaninov y, por supuesto, Schoenberg y Stravinsky. (Salonen sopesó en un momento dado la posibilidad de comprar la vieja casa de Stravinsky en North Wetherly Drive, pero se sintió amedrentado ante el hecho de que en la alfombra se encontraran aún las marcas de donde había estado el piano del compositor.) Los emigrados se encuadraban vagamente en dos categorías. Los que se americanizaron, como Frederick Kohner, que escribió la novela *Gidget* y contribuyó a codificar la jerga de los surfistas; y los que mantuvieron las distancias, como Theodor Adorno, que se sentaba en su casa en South Kenter Avenue y cavilaba sobre la intercambiabilidad de totalitarismo y capitalismo.

Salonen se sitúa cómodamente en algún punto intermedio. Su música ensarta la complejidad aristocrática de su formación musical europea y la energía rotunda de sus largos años de residencia en California. Sencillos acordes se enfrentan a texturas rápidamente cambiantes; una melodía irrumpe bailando y se aleja flotando. Su conversación sigue una espiral cultural similar. En enero de 2007 se dirigió al público del Disney Hall para hablarles brevemente sobre la Séptima Sinfonía de Mahler y las Cinco Piezas para orquesta de Webern; la progresión que va de la opulencia posrromántica a la austeridad del primer modernismo, dijo, se asemejaba a la degeneración de una estrella gigante en una enana blanca. Mientras estaba explicando esta metáfora, se detuvo para comentar: «Enano Blanco es como me llamaban en el equipo de hockey de mi colegio.»

Salonen tenía su camino planificado desde el momento en que llegó a Los Ángeles. La primera vez que lo vi, en 1994, me dijo: «Tenemos esa gente que va a exposiciones de arte contemporáneo y ven películas no comerciales, personas que básicamente utilizan sus cerebros más que la media de la gente. Pero no van a conciertos de música clásica. Es un problema de percepción. No ven a una orquesta como parte del panorama artístico contemporáneo. No es un tema de conversación en sus círculos, porque las orquestas sinfónicas tocan Beethoven y los oyentes tienen ochenta y cinco años. Ahora la gente está dándose cuenta de que la Filarmónica está trasladándose a este siglo.» En otras palabras, era consciente del problema del no asistente a conciertos con una conciencia cultural mucho antes de que los expertos acuñaran esta expresión.

En los primeros años, la teoría era mejor que la ejecución. Los instrumentistas recuerdan a un joven retraído que era inaudible en los ensayos y con quien resultaba difícil hablar a continuación. La insistencia en programar peliagudas partituras europeas de Lutoslawski, Berio y Ligeti se tradujo en un descenso de los asistentes a los conciertos. Un par de años después, varios miembros de la orquesta se reunieron con él y le instaron a prestar más atención al gusto de los abonados. Si las cosas hubieran continuado del modo habitual, Salonen hubiera tenido que ceder o volverse a Europa, al tiempo que refunfuñaba sobre el conservadurismo de los estadounidenses. Lo que hizo, en cambio, fue persistir obstinadamente, aunque mostró más sentido común a la hora de mezclar lo viejo y lo nuevo en sus programas. Tras introducir algunos ajustes en una antigua estrategia de Boulez, puso el énfasis en lo que llamó los «clásicos del siglo XX» —piezas como la *Consagración* y el Concierto para orquesta de Bartók—, junto a los cuales una obra moderna de Ligeti o Lindberg o Steven Stucky, el que fuera durante muchos años compositor residente de la orquesta, resultaban fácilmente comprensibles de forma intuitiva.

La nueva sala de conciertos de Gehry fue capital para los cálculos de Salonen, pero durante algunos años parecía como si nunca fuera a llegar a construirse. Después de que se preparara el solar, en diciembre de 1992, los costes proyectados se incrementaron en centenares de millones de dólares y fueron pocos los donantes que se ofrecieron a aumentar el obsequio original de cincuenta y cinco millones de dólares de Lillian Disney, la viuda de Walt Disney. (La empresa Disney no tiene ninguna conexión con la sala, ni tampoco la mayor parte de los grandes actores de Hollywood; la Filarmónica ha sido desde hace mucho el territorio de viejas familias ricas de Pasadena.) Fleischmann y Salonen siguieron adelante. En 1996, Salonen le dijo a Mark Swed, el principal crítico de música clásica de *Los Angeles Times*: «De algún modo he descartado la posibilidad de que la sala no se construya.»

Fleischmann se jubiló en 1998. Dos años después, tras un confuso interregno protagonizado por un ejecutivo holandés, llegó Borda, una minúscula y enérgica mujer de Manhattan. La había buscado Salonen y, de entrada, pareció una elección extraña. Por aquel entonces era la directora ejecutiva de la Filarmónica de Nueva York, una institución más rica y más conservadora. «Era como ser la presidenta de Harvard, y en un principio no caí en que no tenía por qué ser necesariamente algo bueno», dice Borda. Había tenido una relación a menudo combativa con Kurt Masur, que era entonces el director titular de la orquesta. En momentos anteriores de su carrera había triunfado en instituciones poco convencionales, ocupándose de la gestión de un conjunto de nueva música en Boston y trabajando con Edo de Waart y John Adams en la Sinfónica de San Francisco, pero en Nueva York se sentía como si estuviera quedándose atrapada en una caja. «Esa-Pekka me devolvió a la vida», dice. «Esta orquesta me salvó.»

Al igual que Fleischmann antes que ella, Borda es una ejecutiva formidable que gestiona la orquesta como una empresa saneada que da beneficios, no como una endeble institución sin ánimo de lucro. Es agresiva cuando se necesita serlo, como demostró cuando arrebató a Gustavo Dudamel a media docena de orquestas interesadas en hacerse con sus servicios. Ha proporcionado a la organización una sólida base financiera. Cuando se trasladó al Disney Hall, en 2003, aumentó realmente sus operaciones y registró un incremento de ventas en un año del sesenta y dos por ciento. El éxito de las localidades agotadas noche tras noche durante la primera temporada en el Disney Hall no podía mantenerse, pero en la primavera de 2007 la Filarmónica seguía vendiendo el muy respetable porcentaje del noventa y dos por ciento de sus entradas. Depende menos de contribuciones benéficas que la mayoría de las orquestas punteras estadounidenses; el setenta y cinco por ciento de sus ochenta y cuatro millones de dólares de presupuesto en 2007 procedía de la venta de entradas de su temporada regular y de otros ingresos, como la lucrativa temporada de verano en el Hollywood Bowl. Ha habido una manifiesta ausencia de tensiones entre los instrumentistas y la dirección.

Sin embargo, a pesar de que quienes la gestionan defienden siempre en público los mismos mensajes y se enorgullecen de ajustarse al presupuesto, la Filarmónica de Los Ángeles sigue siendo un lugar imprevisible y la más experimental de las orquestas estadounidenses. Un miembro esencial del equipo es Chad Smith, natural de Gettysburg (Pensilvania), que empezó su carrera como tenor de ópera, de esos de pelo rubio y físico atractivo, para luego dar un brusco giro a la izquierda y dedicarse a una programación musical de corte progresista. Actualmente es el vicepresidente de planificación artística, lo que quiere decir que es el encargado de dar forma a los programas y ocuparse de los músicos invitados que vienen a actuar con la orquesta. «Pasé un par de años escuchando a Esa-Pekka», dice Smith, «y saqué la impresión de que la reflexión siempre necesitaba ser mayor, no

grande en dimensión, sino grande en imaginación. Así es como empezamos a pensar en el minimalismo».

El festival Jukebox Minimalista, que se celebró en la primavera de 2006, estaba concebido originalmente para ser una serie relativamente convencional de programas que relacionaban a compositores minimalistas con el repertorio clásico anterior: Steve Reich y Bach, por ejemplo. Pero esto parecía demasiado aburrido para el Disney Hall. Lo que acabó surgiendo fue, en cambio, un festival de dos semanas de duración que abarcaba desde las piezas minimalistas clásicas de Reich, Terry Riley y Philip Glass hasta obras posminimalistas como *Decasia*, de Michael Gordon, y *Hallucination City (Ciudad alucinatoria),* de Glenn Branca, una sinfonía para un centenar de guitarras eléctricas. La serie se abrió con un espectáculo que duraba toda la noche a cargo de los Orb, un grupo británico que toca música house ambiental. Los abonados huyeron en masa y cambiaron sus entradas por las de otras series, pero los asientos vacíos fueron ocupados por nuevos oyentes mucho más jóvenes. El festival estuvo muy cerca de no tener ni pérdidas ni beneficios, a pesar del hecho de que los precios de algunas entradas se habían reducido para dar cabida a un público menos refinado.

Quizá la idea más audaz de Borda es dar a compositores que visitan la orquesta como Adams y Thomas Adés el mismo tratamiento regio que se dispensa a intérpretes como Yo-Yo Ma y Joshua Bell; Borda se refiere a «compositores-héroes». Una interpretación de *Naive and Sentimental Music (Música ingenua y sentimental),* de Adams, en 2007, en la serie Casual Fridays (Viernes Informales) de la orquesta —un programa más breve de lo habitual en el que los instrumentistas prescinden de la ropa formal y se entremezclan luego con los oyentes—, hizo que prácticamente se llenara la sala. La política de peces gordos de Borda ha reforzado la veterana serie de nueva música, que responde al nombre de *Green Umbrella* (Paraguas Verde) y que creó Fleischmann en 1982. En los primeros tiempos atraía a audiencias modestas, pero en los últimos años la asistencia ha crecido hasta tal punto que se presentan hasta mil seiscientas personas para asistir a un concierto que en otras ciudades podría atraer a treinta o cuarenta. En 2006, el compositor australiano Brett Dean salió al escenario en un concierto de la serie Paraguas Verde y saludó dos veces, para afirmar a renglón seguido que era el público más numeroso que había visto jamás en un concierto de nueva música.

Un ámbito en el que la orquesta ha hecho las cosas menos bien es el de la promoción de compositores más jóvenes. Durante su intervención en un congreso sobre educación en Nueva York, Salonen dijo: «Las instituciones tienden a ir a lo seguro. Se muestran más reticentes a encargar una gran obra a un compositor joven. No quieren asumir el riesgo. Son los mismos viejos nombres los que no paran de estar circulando todo el tiempo.» Esto es justamente lo que un buen número de compositores que no son Adams, Adés, Stucky u otra media docena de nombres podrían decir sobre la Filarmónica. Como el concepto de «compositores protagonistas» cobra fuerza, la orquesta

podría querer poner en entredicho su propia filosofía y correr riesgos con compositores de veintiséis años, del mismo modo que lo ha hecho con directores de veintiséis años.

La Filarmónica está intentando resolver el misterio por antonomasia del mundo orquestal, que es cómo atraer a nuevos oyentes sin que se distancien los ya consolidados. El grueso del público serán siempre los amantes de la música clásica de siempre que quieren oír principalmente sinfonías de Beethoven y conciertos de Rachmaninov. Luego están esas «personas que, fundamentalmente, utilizan más sus cerebros», que deberían estar en los conciertos clásicos, pero que por regla general no están. Para atender a ambos públicos, la orquesta se desdobla, en efecto, en dos instituciones en una: un museo de obras maestras y una galería de obras nuevas. Una serie de directores titulares en activo en otras ciudades —especialmente David Robertson en San Luis, Robert Spano en Atlanta, Marin Alsop en Baltimore, Osmo Vänskä en Minneapolis y, desde 2009, Alan Gilbert en Nueva York— están avanzando en la misma dirección. De repente, ya ha dejado de tener sentido hacer generalizaciones sobre la actitud retrógrada de las orquestas estadounidenses.

Por lo que se refiere a los instrumentistas, su mayor recurso es la flexibilidad. Es posible que las grandes orquestas de Cleveland y Chicago posean un sonido más inmaculadamente refinado, pero ninguna agrupación estadounidense iguala a la Filarmónica de Los Ángeles en su capacidad para asimilar un amplio espectro de música en un breve lapso de tiempo. Adès, que dirigió por primera vez su música en Los Ángeles en 2006 y se ha convertido en un visitante habitual, me dijo: «Siempre parecen empezar encontrando exactamente el estilo interpretativo correcto para cada obra musical: el tipo de sonido, el tipo de fraseo, respiración, ataques, colores, ese todo indefinible. Eso no debería ser infrecuente, pero sí lo es.» Adams llama a la Filarmónica «la menos estirada de las orquestas estadounidenses. No ocultan lo que piensan y no se dan aires. Si estás con ellos en grupos de dos o de tres músicos, no podrías sospechar que están tocando en una orquesta, que son gente del mundo de la música clásica».

Un día seguí a Ben Hong, el ayuda de solista de la sección de violonchelos, mientras cumplía con sus obligaciones cotidianas. De treinta y ocho años y pelo largo, se desplaza en moto y lleva tocando en la Filarmónica desde que tenía veinticuatro años. Llegó a la sala a las nueve de la mañana para dar clase a dos alumnos en un estudio del edificio. Uno de ellos estaba montando el Concierto para violonchelo de Elgar, y Hong, después de repasar temas de golpes de arco y de fraseo, intentó conseguir que su alumno pensara en la obra en términos de la «inocencia perdida» y del legado de la guerra.

Un poco antes de las once, Hong se dirigió a la planta principal del Disney

Hall para tocar un concierto matinal. El programa estaba integrado por la Primera y la Tercera Sinfonías de Brahms, bajo la dirección de Christoph von Dohnányi, que estaba actuando durante dos semanas como director invitado. «Venderemos algunas entradas», dijo Borda con antelación refiriéndose a este concierto. «Además, será bueno para la orquesta. Christoph desmenuzará todo, ensayará con todo detalle, volverá a lo esencial.»

Después del concierto, Hong comió con un grupo de instrumentistas más jóvenes: Eric Overholt, que llevaba tocando la trompa en la orquesta tan solo unos meses; Ariana Ghez, la solista de oboe, que había empezado también esa temporada; y Joanna Carneiro, la ayudante del director. Hablaron del proceso de audiciones («Es bastante brutal, probablemente lo más difícil que tienes que hacer como músico», dijo Hong), las limitaciones de una educación de conservatorio (Ghez estudió inglés en Columbia además de música en la Juilliard School de Nueva York) y el placer intelectual de tocar obras nuevas. A algunos veteranos de la orquesta no les había hecho nunca gracia la dieta de música del siglo XX y contemporánea favorecida por Salonen, pero varios de los músicos más jóvenes la consideraban como uno de los principales atractivos de su trabajo. Ghez señaló que los oyentes de más edad ya dejan de correr en busca de la salida cuando una pequeña obra de Ligeti aparece en uno de los conciertos normales. En cambio, dijo, han sido educados para decir cosas como «Supongo que tienes que tomártelo como un Jackson Pollock».

Hong estuvo pensando en más profundidad sobre las lagunas de su formación de conservatorio y preguntándose qué podría aprender de otras maneras de hacer música. Se había interesado, en concreto, por la improvisación. Después de comer, subió con su coche por unas carreteras serpenteantes en la zona del Laurel Canyon para ir a casa de Lili Haydn, una violinista de estudio, cantante, compositora y antigua actriz en su niñez, que ha estado orientándolo sobre cómo improvisar en un estilo semijazzístico, semiindio. Esta actividad queda muy lejos de su trabajo habitual con la orquesta, aunque encaja con la misión expandida de la Filarmónica de Salonen, ya que la improvisación tiene confiado un papel importante en gran parte de la música vanguardista posterior a la Segunda Guerra Mundial y en unas cuantas obras contemporáneas escritas con una mentalidad alternativa.

Hong se reunió con Haydn en su estudio, que estaba decorado con tapices en las paredes y con lámparas antiguas. Había un ligero olor a incienso. En primer lugar trabajaron en una pieza que aparecerá en el siguiente disco de Haydn. Ella cantó: «We all saw the water sweep the streets with the force that carried Noah» («Todos vimos avanzar el agua por las calles con la fuerza que arrastró a Noé»). Hong tocó un acompañamiento triste y arpegiado. Luego los dos improvisaron durante veinte minutos aproximadamente sobre un bordón de tamboura india. Hong parecía dubitativo al principio y se quedaba atrapado en una figura repetida o se lanzaba a tocar rápidas escalas ascendentes y descendentes que parecían ajenas al carácter de la música.

«Encuentra la magia en los intervalos», le dijo Haydn. Ella le pidió que

tomara una figura de dos o tres notas, la modificara de este y de este otro modo por encima del ritmo regular y saboreara luego el efecto de añadir una nota más. Hong emprendió de inmediato un vuelo meditabundo en modo menor que sonó un poco como las frases confiadas a los violonchelos en *El cisne de Tuonela* de Sibelius y, durante un minuto o dos, se perdió en música de su propia invención.

En un momento dado, dijo: «Tras unas pocas sesiones, estoy oyendo las cosas de un modo diferente. Estoy sintiendo los matices de cada nota de un modo más intenso. Es como cuando estaba creciendo: solían decirme que había que masticar cada bocado de arroz setenta y dos veces para saborear realmente la dulzura del arroz. Hay algo de eso. Esto es una cosa que a veces se pierde en la música clásica. Esto me ha enseñado a valorar más cada nota.»

Hong relacionó hábilmente todo esto con el Brahms que había tocado esa misma mañana. Se lanzó a ejecutar una versión libre de la grandiosa línea cromática que asciende por toda la orquesta al comienzo de la Primera Sinfonía, confiriendo a cada nota un color y un peso ligeramente diferentes. Se paró en el Si bemol más agudo, dejando que la nota se quedara flotando ahí fuera, en el cañón.

Pasar unas horas con un músico como Hong es darse cuenta de que el efecto de un director sobre una orquesta puede exagerarse fácilmente: la Filarmónica de Los Ángeles es la suma de un centenar de personalidades diferentes. Salonen sabe esto mejor que nadie; en su juventud se mostraba escéptico sobre su futura profesión. «No tenía grandes deseos de ser director», dice. «De hecho, pensaba que los directores eran asquerosos. No me gustaba nada esta imagen de un director como Herbert von Karajan, montado en una Harley-Davidson en la portada de un elepé, dirigiendo *Ein Heldenleben (Una vida de héroe).* Pensaba que eso era realmente malo. Sigo pensándolo, la verdad. Pensaba que los directores reciben tanta atención casi sin motivo y el tipo realmente importante, esto es, el compositor, es el peor pagado y el que siempre se queda en el peor hotel y el que se lleva los palos de todo el mundo, y pensaba que eso era una maldad. Y sigo pensándolo, la verdad.»

Durante varios años, Salonen había estado dejando caer de forma semipública que iba a abandonar la Filarmónica. Se había marcado varios objetivos: trasladarse a la nueva sala, encontrar una visión artística acorde con el espacio creado por Gehry, elevar el nivel interpretativo de la orquesta y cultivar su salud económica. «Poco a poco», me dijo, «todo esto empezó a hacerse realidad». Había pensado en retirarse después de la inauguración del Disney Hall, pero no fue capaz de renunciar aún a la experiencia embriagadora de dirigir en ese espacio. «Pensaba: "Lo estoy pasando demasiado bien". La sensación era como la de un tiempo de recolección. Había también un nuevo nivel en cuanto a la relación con la orquesta. A

menudo me sentía como si estuvieran leyéndome la mente: harían algo exactamente del modo en que yo estaba pensando hacerlo, aunque fuera de una forma vaga. Mucha calidez y buenos sentimientos por ambas partes.» Aun así, incluso cuando se tomaba un respiro, sentía cómo le presionaban las obligaciones del puesto.

En la primavera de 2006, mientras estaba celebrándose el Jukebox Minimalista en Los Ángeles, Salonen se encontraba en París, dirigiendo el estreno mundial de la ópera *Adriana Mater*, de su antigua compañera de clase Kaija Saariaho. En París, Salonen empezó a esbozar los borradores de un Concierto para piano que le había encargado la Filarmónica de Nueva York. El trabajo avanzó a trancas y barrancas a lo largo del verano y durante el otoño, y la partitura quedó finalmente terminada en Navidad. Cuando se escabullía de mala gana a su estudio, abandonando a su familia, sentía más intensamente la necesidad de renunciar a su titularidad de la orquesta.

El concierto fue compuesto para el pianista Yefim Bronfman, uno de los mejores amigos de Salonen y un destacado intérprete de Rachmaninov, y se permitió escribir cascadas de dobles octavas, acordes kilométricos y, al final del segundo movimiento, una Gran Melodía claramente perceptible. Al mismo tiempo, la sensación que se tiene es que el lenguaje musical de la obra está muy al día; hay ritmos de bop, pulsos astutamente cambiantes, alarmas y ruidos, diseños de máquinas que funcionan mal y una sección fabulosamente inquietante que Salonen caracteriza como «Música folclórica sintética con pájaros artificiales». En unas vividas notas al programa, conecta este último episodio con una «cultura posbiológica en la que los sistemas cibernéticos desarrollan repentinamente una necesidad existencial de folclore». Se trata, en suma, de una convincente reinvención del concierto romántico y de la obra que exhibe un mayor aplomo de cuantas ha compuesto Salonen hasta la fecha.

Bronfman tuvo que aprenderse la parte solista en unas pocas semanas y al principio se quejó de su extrema dificultad. (Es posible que sentimientos subconscientes de culpa dieran lugar a un sueño críptico que el compositor afirmó haber tenido una noche y en el que Bronfman era falsamente acusado del asesinato de la actriz Helen Mirren.) El propio Salonen dirigió el estreno, en lo que fue su primera aparición con la Filarmónica de Nueva York desde 1986. El concierto se celebró el 1 de febrero de 2007 y el público respondió con un entusiasmo más incondicional de lo que es habitual para un estreno de un concierto de abono en Nueva York. Se vio cómo una pareja de ancianos se cogían de la mano durante el movimiento lento.

A renglón seguido, Salonen se sintió más confiado en relación con su decisión de dejar su puesto. «Pienso que ésta es la manera de irse», me dijo más tarde. «Ahora estoy listo para el próximo proyecto.» Llevaba mucho tiempo hablando de escribir una ópera. También estaba pergeñando una obra para coro y orquesta, basada posiblemente en la última colección de poesía de Joseph Brodsky, *So Forth (Etcétera).* Algunos versos del poema de Brodsky «New Life» («Nueva vida») parecían especialmente pertinentes: *«Ultimately,*

one's unbound / curiosity about these empty zones, / about these objectless vistas, / is what art seems to be all about» («En última instancia, la propia curiosidad / ilimitada sobre estas zonas vacías, / sobre estas vistas sin objetos, / es justamente aquello en lo que parece consistir el arte»).

* * *

Los instrumentistas de la Filarmónica estaban vivamente interesados en la cuestión de quién podría venir a continuación. «Estamos en la cresta de la ola: es alucinante», me dijo en enero de 2007 Meredith Snow, una integrante de la sección de violas. «La transición de Salonen nos da miedo. Pero la sensación es que en la gerencia están buscando realmente con mucho cuidado.»

Pregunté a Snow y a David Allen Moore, un contrabajista, qué directores habían causado una buena impresión. La lista de nombres era relativamente breve. «Hay un vacío enorme», dijo Snow. «Estamos verdaderamente deseosos de alguien que se caracterice por su honestidad. Al menos en esta orquesta no existe esa tradición de que los directores sean prejuzgados. Es como: "Sea bueno, por favor." Participaremos si nos muestra lo que desea, emocional y musicalmente.»

El nombre de Dudamel fue el primero que mencionaron. «Fue sensacional», dijo Snow. «Lo tiene todo. Esta orquesta se mostró entusiasmada con él.»

Moore añadió: «No se trata de tener a un ser mítico en el podio que, con su sola voluntad, consigue que todo funcione de alguna manera. Ya no es tanto una cuestión del culto a la personalidad del maestro. Esa-Pekka tiene claramente una fuerte personalidad y todo eso, pero con él la sensación es claramente la de una mayor colaboración.»

Borda había observado cómo otras orquestas padecían búsquedas prolongadas de nuevos directores titulares, llenas de politiqueos internos a favor de uno u otro director, especulaciones y filtraciones a la prensa, sentimientos heridos cuando se informaba de que a músicos famosos «no les había ido bien» con los instrumentistas y así sucesivamente, todo ello resultado de la atribución de poderes a los músicos como jueces en las últimas décadas. Ella decidió llevar a cabo una «búsqueda sigilosa», haciendo acopio de evaluaciones y repasándolas con la Comisión Artística de Enlace. La opinión de los músicos sería tenida en cuenta, sólo que ellos no acababan de saberlo del todo.

Algunos músicos estaban ya haciéndose cébalas sobre el futuro de Dudamel con la orquesta después de su primer ensayo como director invitado, en 2005, en el Hollywood Bowl. «Justo entonces tuve la tentación de ir tras él», dice Borda. «Pero no iba a hacerlo.» Lo que hizo, en cambio, fue viajar regularmente para oír dirigir a Dudamel durante el año y medio siguiente, para conocerlo mejor a él y a su mujer, Eloísa, además de ocupar su agenda

con diversos proyectos. De alguna manera, consiguió hacer esto sin que se reparara excesivamente en ello entre los profesionales de la industria musical. «Soy bastante bajita», bromeó Borda.

Todo esto no habría importado si Dudamel no se hubiera ganado a los músicos cuando volvió a comienzos de 2007, en un programa con obras de Kodály, Rachmaninov y Bartók. Mediada la primera pieza, Salonen, que estaba sentado entre el público, se inclinó hacia su mujer y susurró: «Éste es el hombre.» El contrato se firmó a finales de marzo en Lucerna, la ciudad en que se encontraba Dudamel en medio de una gira. «Lo hicimos hacia las dos de la madrugada en alguna parte», me dijo Borda, encantada con el secretismo con que se desarrolló la operación. «No creo que lo supiera nadie, ni siquiera la flor y nata de los gerentes europeos, que estaban todos pendientes.»

El contrato con Dudamel tenía una duración de cinco años. «Algún día es posible que se vaya para ser el director titular de la Filarmónica de Berlín», me dijo Borda. «Pero no voy a preocuparme por eso. Contamos con una tradición de directores que empiezan jóvenes, se quedan mucho tiempo y luego pasan a la siguiente cosa. Parte de lo que hacemos aquí consiste en tener buenos reflejos.»

El nuevo director nació en Barquisimeto (Venezuela) en 1981. Su padre tocaba el trombón en una banda de salsa. Estudió música desde muy pequeño y aprendió los rudimentos de la notación y la teoría antes de empezar con un instrumento, el violín, a los diez años. Mostró interés por la composición y, en uno de sus primeros compromisos como director, a los quince años, dirigió su propio Concierto para trombón. Rápidamente se impuso la dirección y antes de cumplir veinte años ya estaba dirigiendo noventa conciertos al año con la Orquesta Juvenil Simón Bolívar, la principal agrupación del sistema de grupos juveniles de Venezuela. El país cuenta con un sistema de educación musical sin parangón en todo el mundo; desde los años setenta, el compositor José Antonio Abreu ha estado construyendo una organización que responde al nombre de Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela, o El Sistema. En la actualidad, el Sistema cuenta con doscientos cincuenta mil estudiantes. Abreu ha conseguido mantener el apoyo para su sistema a lo largo de varios regímenes, incluido el de Hugo Chávez.

Tras darse a conocer en el concurso de Bamberg en 2004, Dudamel se encontró en la delicada posición de ser entronizado como un salvador de la música clásica. El furor no hizo más que aumentar por el hecho de que el suyo era un rostro no típicamente europeo en una industria que adolecía de transmitir una impresión de elitismo. Deutsche Grammophon grabó versiones de la Quinta y la Séptima Sinfonías de Beethoven dirigidas por él a la orquesta juvenil. Mi primera reacción tras oír el disco fue de escepticismo; las interpretaciones revelaban una mano experta, pero no había nada en ellas que

resultara evidentemente extraordinario.

Lo que la grabación no revelaba era la electricidad que chisporrotea alrededor de Dudamel durante un concierto. Justo antes de que se anunciara su nombramiento con la Filarmónica, dirigió un programa con la Sinfónica de Chicago que incluía la Primera Sinfonía de Mahler e hice escala en la ciudad camino de Los Ángeles para oírla. El director se decantó por opciones inteligentes en todo momento, gestionó con fluidez los cambios de tempo, moldeó las frases con una mano idiomática. A cada momento, sin embargo, los músicos respondían con una intensidad inusual, hasta que la interpretación se convirtió en un acontecimiento. Como me dijo Salonen: «Deja que la música sea lo que es, pero la inflama de una manera misteriosa.» Dudamel no parecía estar fuera de la música, imponiendo sus ideas sobre ella; al contrario, parecía cautivo de ella. Durante la coda de la obra de Mahler, saltó de un lado a otro con un júbilo infantil, a la manera de Bernstein, lo cual habría parecido un poco ridículo de no haberse escuchado también el estruendo majestuoso de la orquesta delante de él.

Una ovación atronadora saludó a Dudamel en el Orchestra Hall de Chicago. Un buen número de asistentes —incluidos los miembros de la orquesta— creían que podría ser su próximo director. De hecho, estaba a punto de volar a Los Ángeles. El día siguiente, ya tarde, examinó el escenario del Disney Hall y estuvo despachando asuntos con Borda en su despacho. La noticia había aparecido en *Los Angeles Times* esa misma mañana y la gente ya estaba felicitándolo; varios de los guardias se dirigieron a él en español.

Dudamel es un hombre cálido, exuberante, y respondió a todos cuantos lo felicitaron con un torrente de frases en la línea de «Es maravilloso», «Esto es tan especial» y «Estoy tan contento con esta gran oportunidad». Su inglés no era aún fluido, pero se expresaba con elegancia, con ingenio y, cuando era necesario, con una astuta vaguedad. Desvió las preguntas sobre Chávez, pidiendo disculpas por estar «políticamente desconectado». Cuando le pregunté por sus intenciones con la Filarmónica, dijo que necesitaba adquirir más experiencia con la orquesta y su repertorio antes de que pudiera pensar en programar. Afirmó que admiraba a Salonen desde hacía mucho tiempo. Cuando tenía once años, su madre le compró la grabación de la *Consagración* y la Sinfonía en tres movimientos de Stravinsky del director finlandés y se quedó sorprendido de encontrar a «un director tan extraordinariamente joven» al frente de una gran orquesta. «“Madre mía, ¿quién es este tipo?” Desde ese momento fue para mí un ídolo.» Cuando Dudamel repitió esa anécdota en la rueda de prensa, el aspecto de Salonen reveló, como era de rigor, que se sentía incómodo.

La mayoría de los canales de televisión de Los Ángeles enviaron reporteros y cámaras y su cobertura reveló que, después de quince años, los locutores locales seguían sin poder pronunciar el nombre del director titular («Issa-pika», «Salanon»). La oficina de prensa de la orquesta recibió llamadas del programa de televisión *The Tonight Show*, de Jay Leno, y de Al Jazeera.

Dudamel aparecía saludablemente apartado del centro de atención. En la conferencia de prensa, cuando Salonen lo presentó con una fanfarria inusitadamente florida —«Estamos interesados en el futuro. No estamos intentando recrear las glorias del pasado, como muchas otras orquestas sinfónicas»—, Dudamel se echó a reír al acercarse al micrófono, deteniéndose durante un buen rato y diciendo: *«Bue-e-e-no-o-o.»* El arte de no darse importancia no ha muerto en la sala de conciertos Walt Disney.

Más tarde, Salonen se encontraba sentado en su despacho, un espacio tranquilo y silencioso en el interior délas paredes curvas del Disney Hall. Estaba buscando palabras que pudieran expresar de un modo no demasiado sentimental o estereotipado la idea de que había decidido jugarse el todo por el todo, perseguir su sueño, rechazar el camino trillado. «Estoy acercándome a los cincuenta», me dijo. «Y, guiándome por esa especie de tramos de diez años con los que medimos nuestras vidas, aunque me porte bien, el número de décadas disponibles es tristemente limitado. Bill Viola me envió un correo electrónico esta mañana diciendo que hay un viejo proverbio búlgaro que dice: "Si decides suicidarte ahogándote, no lo hagas en aguas poco profundas."»

En varias ocasiones en el curso de las semanas precedentes, Salonen había sacado el tema de hacerse mayor. Durante su intervención en la tienda Apple había dicho: «En este momento, mi sensación es que vendrá alguien que dirigirá los conciertos, sin ninguna duda, pero sólo yo puedo escribir mi música, para bien o para mal. Y no nos hacemos más jóvenes, necesariamente.» En una entrevista radiofónica, aventuró que era posible que personas en torno a los treinta o los cuarenta años estuvieran redescubriendo la música clásica porque «te das cuenta de que tu tiempo no es ilimitado, que podría haber un final de todo esto y que la vida es demasiado corta como para desperdiciarse con cosas que no sean de calidad».

Esa mañana, Salonen había sorprendido a sus colegas presentándose con una chaqueta deportiva de color azul celeste. Habitualmente lleva una camiseta negra y vaqueros negros y nadie podía recordar haberlo visto ponerse una prenda de color. Se trataba de una broma dedicada a la orquesta, le explicó a Smith. En su primer ensayo como director titular, todos se habían vestido de negro para homenajearlo y, en esos días de andar mirando los zapatos, no se dio cuenta y tuvieron que explicarle la broma.

Salonen describió lo que pasó ese sábado después de informar a la orquesta de que se marchaba. Exhausto por la experiencia, se sentó solo en su despacho. (Ben Hong contó que el discurso había sido «realmente sentido, una de las pocas veces en que se ha mostrado emotivo».) Borda se dejó caer por allí y compartieron vodka. Luego ella se fue para ocuparse de sus asuntos. Mientras él estaba preparándose para irse, su secretaria lo llamó por el

interfono, diciéndole que un pequeño grupo de músicos se encontraban al otro lado de la puerta. Él les invitó a entrar y estuvieron charlando durante un rato. El interfono volvió a sonar: habían llegado más músicos, con fuerzas renovadas tras haber recalado en un bar cercano.

«Acabó siendo una especie de minifiesta», dijo Salonen. «No sé cómo funciona en otras orquestas, pero la sensación fue la de algo extremadamente personal y extremadamente único.» Ya muy avanzada la tarde, se fue por fin a casa con su mujer y con sus hijas, un hombre libre más en California.

7
UN ALMA GRANDE

EN BUSCA DE SCHUBERT

¿Cómo era realmente? Se oyen cosas diferentes. En público, Franz Schubert solía presentarse como un afable bohemio, con un rostro adecuado para el maestro del arte de la canción. Pero de vez en cuando mostraba un lado más feroz de su personalidad. Si damos crédito a una colorista anécdota, una noche se emborrachó en una taberna y empezó a insultar a un grupo de músicos vieneses que le habían pedido que escribiera una pieza. De repente, una poderosa imaginación artística estaba dando rienda suelta a la ira que le provocaba un mundo mediocre:

¿Vosotros os tenéis por artistas? ¡Soplagaitas y violinastros es lo que sois todos! ¡Yo soy un artista! ¡Yo soy Schubert, Franz Schubert, que todo el mundo conoce y del que todos hablan! ¡Que ha hecho cosas grandes y hermosas que no comprendéis lo más mínimo! Y que hará cosas aún más hermosas [...] ¡Las más hermosas! ¡Cantatas y cuartetos, óperas y sinfonías! Porque yo no soy simplemente un compositor de Ländler, como dicen los estúpidos periódicos y como repiten los idiotas: ¡yo soy Schubert! ¡Franz Schubert! ¡Que lo sepáis! Y cuando se pronuncia la palabra «arte», se refiere a mí, no a vosotros, gusanos e insectos que ansiáis solos que jamás os escribiré: ¡yo sé muy bien por qué! Gusanos que os arrastráis y roéis, que deberían aplastar mis pies —los pies de un hombre que aspira a llegar hasta las estrellas — subli mi feriam sidera vertice , ¡traducidles eso!

Esta diatriba fue escrita mucho después de los hechos por Eduard von Bauernfeld, un amigo muy dado a las anécdotas sospechosamente detalladas. Puede que se trate, en todo o en parte, de una invención: éstos son los problemas para cualquiera que intente aprehender el fenómeno pobremente documentado y terriblemente efímero que fue Schubert. Pero hay algo aquí que suena a verdad, a pesar de las fiorituras melodramáticas. Es el tono de confianza, de certidumbre juvenil, que conservó Schubert hasta su temprana muerte. También puede oírse en un poemita del dramaturgo Franz Grillparzer, escrito aparentemente como un recuerdo de la personalidad del compositor:

Schubert heiss ich, Schubert bin ich,
Mag nicht hindern, kann nicht laden;
Geht ihr' gern aufmeinen Pfaden,
Nun wohlan, sofolget mir.

Schubert soy yo, Schubert me han llamado,
no puedo impedirlo, bien oídme,
y si os agrada el camino que he tomado,
adelante, entonces, y seguidme.

La misma voz imperiosa aflora en los infrecuentes escritos personales de Schubert. *«Menschlich ist ihr Weltsystem, / Göttlich, bin ich's mir bewußtt»* («Humano es vuestro sistema del mundo, / bien sé que el mío es divino»), proclama en un poema. En otro busca *«ein reines kräft'ges Sein»* («un ser puro y poderoso»). En una ocasión, en medio de la noche, garabateó en un cuaderno: *«Beneidenswerther Nero! Der du so stark warst, bei Saitenspiel und Gesang ekles Volk zu verderben»* («¡Nerón envidiable! Tú que tuviste el valor de destruir a un pueblo detestable con liras y canciones»).

Al igual que sucede con el proteico Mozart, las impresiones sobre la personalidad de Schubert han variado enormemente con el paso del tiempo. Muchos de los amigos del compositor se mostraron decididos a recordarlo como un borrachín adorable que escribía descuidadamente en un trance sonambulístico. Ésta es la imagen que pasó a ser habitual en el siglo XIX, especialmente en la Gran Bretaña victoriana. Incluso a Robert Schumann, que promovió la grandeza de Schubert, le gustaba retratarlo como *«ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt»* («un *niño* que juega despreocupadamente entre *gigantes*»), el tipo de metáfora aplicada con tanta frecuencia a Mozart en el mismo período. El siglo XX, inevitablemente, se ha mostrado preocupado, en cambio, por revelar la oscuridad y la complejidad de Schubert. En las últimas décadas se ha hablado del Schubert sifilítico, del Schubert hedonista, del Schubert disidente, del Schubert homosexual. Puede calibrarse el cambio en la imagen del compositor con sólo escuchar las bandas sonoras de algunas películas. Mientras que Richard Tauber cantó hace tiempo arreglos descabellados de Schubert en clave de opereta en *Blossom Time (Tiempo de flores), Crimes and Misdemeanors (Delitos y faltas),* de Woody Alien, utilizaba las armonías vacilantes de Cuarteto de cuerda en Sol mayor para simbolizar la decadencia moral de un médico que organiza el asesinato de su amante y *Death and the Maiden (La muerte y la doncella),* de Román Polanski, utilizaba el cuarteto homónimo de Schubert como acompañamiento de la tortura.

En parte, la imagen de Schubert ha demostrado ser inestable sencillamente

porque los documentos históricos son muy endebles. Sabemos muchas cosas sobre sus movimientos y actividades en cualquier año concreto, pero mucho menos sobre su vida privada y su mundo interior. La mayoría de las versiones conservadas del material biográfico parecen omitir algo esencial. Los defensores del Schubert cursi (todavía hay algunos, especialmente en Austria) tienen problemas a la hora de explicar su propensión a valerse de textos como «Freiwilliges Versinken» («Ensimismamiento voluntario») y «Ich schleiche bang und still herum» («Me muevo a hurtadillas temeroso y en silencio»). Los admiradores del lado oscuro no saben qué hacer con documentos que demuestran de un modo tan incontrovertible que se lo pasaba bien en los cafés. En suma, gran parte de la ambivalencia proviene del propio Schubert. He estado formándome mi propia idea después de leer docenas de libros y artículos sobre Schubert y aún sigo teniendo dificultades para imaginar quién fue este hombre.

El hombre no está del todo ahí; la música es otra cosa completamente diferente. Su presencia —su inmediatez— es tremenda. A menudo inspira una especie de amor peligroso en sus oyentes. Yo soy ciertamente una de sus víctimas. Recuerdo mis primeros encuentros con las obras de Schubert como enamoramientos propios de la adolescencia. Por encima de todo, recuerdo tocar completo el primer movimiento de la gran Sonata para piano en Si bemol mayor y temblar físicamente cuando el tema principal vuelve a introducirse furtivamente en el interior de la página, una octava más alto, como un apuesto espectro de sí mismo. La agitación en la biografía y en los estudios sobre Schubert se ha producido porque su música gusta muchísimo a la gente, a pesar de que los crípticos datos sobre su vida hayan conducido a los biógrafos a conclusiones radicalmente diferentes. Y se ha producido también porque la música, tan rica en su entendimiento de la emoción, emite mensajes profundamente contradictorios. Schubert escribió realmente melodías de una belleza sin afectación, de una inocencia infantil. También fue capaz de una violencia rítmica y armónica que no se vería igualada hasta Wagner. Y podía expresar toda la gama de emoción como un único y ambiguo acorde que disuelve las diferencias entre angustia y dicha.

¿Cómo era Schubert? Es seguro aventurar unas pocas conjeturas. Era cordial, hasta cierto punto; grosero, cuando se le presionaba; muy tímido o muy arrogante, o probablemente las dos cosas al mismo tiempo. Era descomunalmente ambicioso. Hizo de la música una carrera y una religión; era un lector voraz que ponía a prueba constantemente las aptitudes musicales de los textos. No podía postrarse frente a potenciales patronos, aunque se esforzaba razonablemente en tareas de autopromoción. Sus horas de ocio, dominadas por la bebida, carecían de rumbo. Forjó amistades intensas con hombres; adoraba a las mujeres, pero en la distancia. Teorizó sobre el amor más que vivirlo. Era proclive tanto a la euforia como a una melancolía paralizante, pero se tranquilizaba con el trabajo. Fue más un observador de la vida que un participante en ella: tenía poco tiempo para todo aquello que no

guardara relación con su arte. No existían límites de ningún tipo para su imaginación musical.

* * *

Schubert nació en 1797, en Viena, y murió en esa ciudad en 1828. A lo largo de un período de diecisiete años aproximadamente escribió un millar de obras. Ningún otro compositor de la historia consiguió hacer tanto en un lapso tan breve. Una de las maneras predilectas de calibrar los logros de Schubert es imaginar cómo podrían ser recordados sus compañeros, y otros gigantes del repertorio, si también ellos hubieran muerto a los treinta y un años. ¿Verdi, compositor de *Nabucco*? ¿Beethoven, compositor de numerosas sonatas para piano y una Sinfonía en Do mayor? ¿Johann Sebastian Bach, el distinguido autor de música para órgano? Mozart seguiría siendo Mozart, aun sin *la flauta mágica.* Pero Schubert podría haber muerto a la edad de dieciocho años, después de haber escrito «Der Erlkönig» («El rey de los elfos») y otros dos centenares de Lieder, y su reputación como compositor de canciones que marcaron una época hubiera permanecido intacta.

Viena celebra hoy a Schubert como su hijo más fiel. Aunque los compositores acudieron en tropel a la capital imperial en los siglos XVIII y XIX, Schubert fue el único importante antes de Schoenberg que era realmente nativo de la ciudad. Sin embargo, le costó no pocos sudores hacerse un nombre porque, irónicamente, su devoción a la tradición clásica vienesa lo convirtió en una figura algo trasnochada. Las sonatas, cuartetos y sinfonías a la manera de Haydn, Mozart y Beethoven ya habían dejado de ser géneros muy solicitados en torno a 1820; lo que estaba de moda eran las melodías de danza, la ópera italiana (no siempre del tipo más ingenioso) y el virtuosismo de Paganini. El kitsch Biedermeier estaba empezando a ocupar el primer plano. La publicación de la primera canción de Schubert llegó, de manera poco prometedora, en el *Malerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur-und Kunst-Merkwürdigkeiten der Österreichischen Monarchie (Libro de bolsillo pictórico para amigos de las curiosidades regionales*, *naturales y artísticas interesantes de la monarquía austríaca).*

Fue seleccionado para cantar en el coro de la capilla de la corte, en la actualidad los Niños Cantores de Viena, y varios años después empezó a estudiar, curiosamente, con Antonio Salieri, quien, más de veinte años después de la muerte de Mozart, conservaba el puesto de Kapellmeister. Salieri inculcó a su alumno los antiguos estilos italianos e intentó aparentemente poner freno a un interés creciente por Beethoven y otros repertorios germánicos. Aunque es posible que Schubert considerara ese régimen frustrante, cogió cariño a su profesor, que, a pesar del retrato que se ofrece en *Amadeus*, era excepcionalmente generoso con las personas que tenía

a su cargo. Y los fundamentos del estilo italiano son manifiestos en todo lo que escribió Schubert, especialmente en sus estados de ánimo más risueños: melodías límpidas, ritmos animados y chispeantes modulaciones aportan un grato contraste a los brotes de inquieto abatimiento. La formación chapada a la antigua que recibió desató también evidentemente un gusto por los juegos musicales de carácter críptico. El estudioso Brian Newbould ha descubierto un perfecto palíndromo musical —diecinueve compases repetidos a modo de espejo— en un melodrama de Schubert, *Die Zauberharfe (El arpa encantada).*

Schubert encontró su personalidad musical madura a la edad de diecisiete años: concretamente, en los últimos meses de 1814. Su innovación más celebrada fue la canción «Gretchen am Spinnrade» («Margarita en la rueca»), a partir de un poema del *Faust* de Goethe. El repetitivo y propulsivo acompañamiento pianístico, una arquetípica proeza de pintura sonora, retrata el girar mecánico de la rueca de Gretchen mientras canta su pasión rebosante de agitación. Los ascensos y descensos, como oleadas, de la línea vocal apuntan al futuro clímax quejumbroso de la Sinfonía «Incompleta». «Nachtgesang» («Canto nocturno»), una segunda canción importante inspirada en un poema de Goethe, revela la capacidad de Schubert para reflexionar sobre sencillas armonías y transformarlas en objetos pictóricos. Las canciones dominaron este período, pero septiembre de 1814 trajo también consigo su primera obra instrumental característica: el Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor, con su reveladora fusión de una melodía enternecedora y una armonía errante. En este tipo de pasajes, Schubert parece hablar el lenguaje de *Die Leiden des jungen Werthers (Las desventuras del joven Werther),* un libro que siguió gozando de popularidad seguía varias décadas después de su publicación en 1774. Cuando Werther se lamenta de «un alboroto interior desconocido que amenaza con desgarrar mi pecho, que me oprime la garganta», no se lanza a ninguna cruzada para cambiar el mundo. Lo que hace, en cambio, es encontrar un solaz temporal en un paseo invernal: «Y vago de acá para allá en los escenarios espantosamente nocturnos de esta estación hostil al hombre.»

Los años entre 1816 y 1822 fueron un tiempo de exploración. En las canciones que componía, Schubert se mostraba unas veces conscientemente clásico y otras audazmente experimental. Cuando Rossini conquistó Viena, en 1816, Schubert se unió a las multitudes que lo admiraron y se apropió de algunos de los recursos más característicos de Rossini, incorporando un dejo contemporáneo al lado italianizante de su personalidad. En busca de fortuna en el mercado tradicional, fueron varios los intentos que llevó a cabo en el mundo de la ópera, la mayoría de ellos lastrados por libretos estúpidos y por su inexperiencia teatral. Las formas instrumentales recuperaron su importancia de 1822 a 1828: Schubert escribió sus dos sinfonías de madurez y se embarcó en una hazaña musical camerística y pianística, tomando a Beethoven como modelo. También inventó una forma completamente nueva:

el ciclo épico de canciones. *Die schöne Müllerin (La bella molinera)* nos habla del amor desesperado de un joven por una hermosa muchacha molinera y *Winterreise (Viaje de invierno)* es el viaje invernal de un alma incluso más maltrecha. Otro ciclo, sobre poemas de Heinrich Heine, estaba en marcha en 1828. (El ciclo conocido como *Schwanengesang [Canto del cisne],* que incluye las seis canciones sobre poemas de Heine, es una creación del editor.)

Beethoven murió en 1827. En los estrechos confines de Viena, Schubert y Beethoven apenas habían mantenido ningún contacto. Las biografías más antiguas retratan a Schubert como un admirador aterrorizado, que salía de una habitación despavorido para evitar tener que enfrentarse a su héroe. Es más probable que fuera demasiado orgulloso para mostrar el servilismo que habría exigido su admiración. John Reed sugiere que Schubert vio la muerte de Beethoven como un comienzo: el trono de la música estaba vacío y él era el «legítimo heredero». Organizó su primer y único concierto público el día del aniversario de la muerte de Beethoven; produjo canciones sobre los poemas a los que Beethoven había planeado poner música; escribió su Quinteto de cuerda en Do mayor para dar cumplimiento a otro proyecto de Beethoven; preparó una edición de tres sonatas para piano, un agrupamiento predilecto de Beethoven en su juventud. Y, al final, empezó una Sinfonía en Re mayor que los estudiosos han identificado como una especie de Tombeau de Beethoven, con una elegía central en Si menor y todo. (Ha habido varios intentos de completar la obra; la versión del movimiento lento preparada por Peter Gülke —austera, arcaica, pero devastadora— lo logra con un grado notable de éxito.) Aun cuando se dio cuenta de que no podría terminarla, se atuvo al programa. «Beethoven no yace aquí», musitó en su lecho de muerte, en lo que era aparentemente una petición para ser enterrado cerca del Maestro. Y lo fue.

La historia contiene, por supuesto, muchos más elementos. Schubert fue el último de los maestros clásicos vieneses, pero también fue en muchos sentidos el primer romántico, ya que sometió la música a lo que Charles Rosen llama, en *The Romantic Generation (La generación romántica),* el «desorden de la experiencia». En su doble condición de hombre y de músico, Schubert fue presa de tormentas de emoción. Los accesos de tristeza son inherentes a su estilo: algunas de sus primeras obras, fundamentalmente la Fantasía en Sol menor (1811), muestran un tránsito nervioso de una tonalidad a otra, una costumbre de modular incesantemente que seguiría siendo una de sus principales señas de identidad. Y su ansia de describir torrentes de sentimiento provocó que se sumergiera en un estudio obsesivo de la poesía: fue —y sigue siéndolo— uno de los compositores más literarios. La poesía y los poetas que formaron parte de su vida plantean a su vez algunas cuestiones endiabladamente difíciles sobre estética, política, psicología y sexualidad. Algunas de las investigaciones más importantes que se han llevado a cabo en

los últimos años —las realizadas por Susan Youens, Richard Kramer y David Gramit— se han centrado en la relación entre Schubert y los poetas que proporcionaron los textos para sus más de seiscientas canciones.

Schubert vivió en una época agitada, de transición. Cuando llegó a la madurez, las esperanzas igualitaristas del período napoleónico se habían esfumado y las monarquías de toda Europa celebraban con represión la Restauración. El régimen del príncipe Metternich en Austria era un Estado policial en toda regla. Algunos miembros de los círculos artísticos seguían incitando a la revolución, pero la mayoría aceptaban el decoroso conservadurismo de la época Biedermeier. Schubert había llegado a escena justo a continuación del gran período romántico en el ámbito de la literatura: la época de Goethe, Schiller, Kleist y Hölderlin. La música tenía aún que dar rienda suelta al gran torrente de sentimiento plenamente romántico, aunque Beethoven ya había dado ciertamente el pistoletazo de salida. Schubert se vio atrapado, por tanto, en lo que resultó ser una productiva paradoja: contribuyó a inaugurar el Romanticismo musical, pero entró a formar parte de un panorama literario que estaba desplazándose hacia otras preocupaciones.

Schubert buscó desde el comienzo una integración de poesía y música sin costuras. En 1816, con su amigo Josef Spaun, elaboró un plan para componer ocho volúmenes de canciones inspiradas por grandes poetas, empezando con Goethe. Desgraciadamente, el plan se basaba en la esperanza de que el propio Goethe lo apoyaría. Spaun le envió por correo una colección de canciones de Schubert; Goethe, cuyo polifacético genio se debilitaba curiosamente cuando se acercaba al mundo de la música, no respondió. A pesar de ese contratiempo, Schubert siguió avanzando hacia su mayor innovación: el ciclo de canciones. Probablemente se vio animado por el ejemplo de las canciones interrelacionadas de *An dieferne Geliebte (A la amada lejana),* de Beethoven, aunque sin mostrarse en absoluto dependiente de ellas. Richard Kramer, en su libro *Distant Cycles (Ciclos lejanos),* defiende que la categoría de ciclo de canciones debería incluir no sólo los famosos *Die schöne Müllerin* y *Winterreise*, sino también un ciclo compuesto a partir de poemas del filósofo Friedrich Schlegel. Y el pianista Graham Johnson, el cerebro de una edición completa de las canciones de Schubert publicada por el sello Hyperion, propone un ciclo para el poeta erotómano y semienajenado Ernst Schulze. (Los volúmenes 18 y 27 de la edición de Hyperion, cantados por Peter Schreier y Matthias Goerne, contienen indicios apasionantes de cómo podrían haber sido uno y otro.) Meses antes de su muerte, Schubert empezó a poner música a poemas de Heine, que ya empezaba a cosechar buenas críticas, pero que no era aún famoso: los instintos literarios del compositor habían pasado a ser afiladísimos.

El amor de Schubert por la poesía es inseparable de las estrechas amistades que dominaron su vida social desde 1814 hasta su muerte. Spaun, un compañero de estudios en la capilla de la corte, lo había atraído hacia un grupo llamado el Círculo Bildung, que estaba integrado por jóvenes de

diversas profesiones artísticas, dedicados a la *Bildung* (el gran pasatiempo alemán para la autosuperación intelectual), las lecturas literarias, el debate estético y la amistad. A primera vista, estos jóvenes parecen una banda de haraganes dedicados a recitar poemas y sacados de *La Bohéme*, autores ellos mismos de una poesía inocua y sentimental, pero lo cierto es que, en sus actividades, eran muy serios y, en ocasiones, audaces. La mayor parte de la poesía llegaba a Schubert por medio de libros y manuscritos que se intercambiaban dentro del círculo; él no tenía dinero para comprarse libros propios. En términos de logros literarios, el miembro más digno de admiración del círculo era un poeta llamado Johann Mayrhofer, que se convirtió también posiblemente en la influencia más importante en la manera de pensar de Schubert.

Mayrhofer, de quien se aprende mucho en el libro *Schubert's Poets and the Making of Lieder (Los poetas de Schubert y la composición de Lieder),* de Susan Youens, era un hombre de contradicciones extremas. Estaba empapado del mundo de la antigua Grecia; sus ideas políticas tendían hacia el liberalismo revolucionario; sin embargo, trabajaba como censor para el régimen de Metternich. Era proclive a la reclusión, taciturno, misógino, autocrítico y, con toda probabilidad, homosexual. Se suicidó en 1836. Sus poemas están llenos de imágenes deshilvanadas, oníricas, que van más allá del romanticismo y se aproximan al simbolismo atormentado de Georg Trakl. Al mismo tiempo, sin embargo, defendía el arte como un instrumento del orden de carácter impersonal, que irradia luz, en contra de la inclinación natural romántica. Schubert estuvo especialmente cerca de este extraño personaje entre 1816 y 1820; compartieron un apartamento durante dieciocho meses. Durante este tiempo, las canciones de Schubert se concentraron profusamente en temas mitológicos, no sólo a través de la poesía del propio Mayrhofer, sino también de la de Schiller y Goethe. Las cuarenta y siete canciones sobre poemas de Mayrhofer poseen un carácter agitado que constituye un reflejo de la personalidad del poeta.

La canción «Auf der Donau» («En el Danubio»), por ejemplo, presenta una extraña escena en el Danubio que comienza con imágenes románticas convencionales de olas, bosques y castillos y termina con visiones de hundimiento (*Untergang*). La música de Schubert se ajusta a la trayectoria del poema desde el idilio hasta el desastre: como observa Youens, la canción termina en una tonalidad sorprendentemente diferente de aquella con la que comienza, y *Untergang* llega con notas gélidas en las profundidades del teclado. Otros poemas de Mayrhofer, sin embargo, contienen sugerencias que Schubert no hace suyas de inmediato. «Uraniens Flucht» («La huida de Urania») es una oda a la figura mitológica de Urania, no la musa de la astronomía, sino la diosa Afrodita bajo otro nombre. Graham Johnson defiende que el críptico escenario del poema, en el que una «amorosa pareja» sin género alaba a la diosa, tiene sentido únicamente como una clave para referirse al amor homoerótico. (Johnson, sin embargo, omite el factor

decisivo: la cita de Urania en el *Banquete* de Platón como una protectora del amor entre hombres.) Es más lo que resta por descubrirse en la oscura zona erótica de Mayrhofer: las implicaciones de su libreto para la ópera inconclusa de Schubert *Adrast*, que habría contenido una de las pocas arias de amor hacia el mismo sexo de la historia de la ópera, y una escena particularmente sentimental de autocastración en el poema «Atys» (basado en Catulo).

En 1820 se produjo una ruptura entre Schubert y Mayrhofer. El compositor se mudó a otro apartamento y dejó de trabajar con manuscritos de Mayrhofer. En los dos años siguientes, la vida de Schubert viró hacia la crisis. El músico estuvo presente en la escena de unos disturbios en los que participó Johann Senn, un activista de la política estudiantil prodemocrática y anticlerical; la policía de Metternich impuso a Senn una larga pena de prisión e interrogó brevemente a Schubert. El compositor parece haber protestado silenciosamente contra el arresto de Senn con la publicación de dos canciones sobre poemas suyos en 1823. En esa misma colección puso música a «Die Liebe hat gelogen» («El amor ha mentido»), del poeta alemán August von Platen, que era también un disidente político y que —casualmente o no— estaba tan cerca de ser un homosexual declarado como podía permitirlo la época. (Platen, al igual que Mayrhofer, utilizó a la infeliz figura griega antigua de Adrasto como un nombre en clave: en sus diarios, uno de sus amantes responde a ese nombre.) Entretanto, Franz von Schober, el apuesto chico malo del círculo, incitó aparentemente a Schubert a aventurarse en los bajos fondos. Al final de este «período salvaje», en 1822, Schubert había contraído la sífilis.

Todo esto suscita preguntas sobre la propia identidad sexual de Schubert. El tema saltó al primer plano de los estudios schubertianos en 1989, cuando Maynard Solomon, un agudo biógrafo de Mozart y Beethoven, publicó un ensayo subversivo titulado «Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini» («Franz Schubert y los pavos reales de Benvenuto Cellini»), en el que sugería que Schubert era homosexual y formaba parte de una subcultura gay. La tesis de Solomon se basaba no sólo en la amistad con Mayorhofer, sino también en singularidades encontradas en las fuentes documentales, fundamentalmente una entrada en el diario de Eduard von Bauernfeld —el mismo amigo que recogió la encendida diatriba de Schubert— en la que puede leerse: *«Schubert halbkrank. Er bedarf "junger Pfauen" (wie Benv. Cellini.)»* («Schubert medio enfermo. Necesita "pavos reales jóvenes" (como Benv. Cellini).» Los pavos reales, señaló Solomon, son una manera no especialmente sutil que utiliza Cellini en su autobiografía para referirse en clave a los jóvenes que ha seducido. También fueron significativos a este respecto algunos relatos que suenan a eufemismos sobre la actitud de Schubert hacia las mujeres (frases del tipo de una «aversión dominante por las hijas de Eva» e «indiferente a los encantos del bello sexo»).

El furor musicológico que desató el artículo de Solomon no fue nada esclarecedor. Decía más sobre las angustias en relación con la sexualidad en ambos extremos del espectro que algo referido realmente a la naturaleza de

Schubert. Los elementos conservadores hicieron callar a gritos toda mención del «Schubert homosexual» como una imposibilidad categórica. La musicóloga canadiense Rita Steblin expuso algunas fallas en la investigación de Solomon, pero su cuidadoso repaso de la información contenida en los archivos dio lugar a manifestaciones de intolerancia; en una carta dirigida al director de *The New York Review of Books*, ella comparaba la musicología complaciente con los gays con el nazismo, y describía una y otro como «ideologías políticas de moda». En el extremo opuesto, Susan McClary escuchó el Andante de la «Incompleta» y oyó un «sentido abierto, flexible del yo», una voz supuestamente gay que se evidenciaba en procedimientos musicales concretos. Esta discusión dependía de estereotipos sobre la «delicadeza» de Schubert que se ven rebatidos por numerosos episodios de su música; también dependía de estereotipos de la propia homosexualidad.

Algunos estudiosos imparciales tuvieron problemas a la hora de aceptar las conclusiones de Solomon. La discusión es, en realidad, especulativa, aunque Solomon consigue mostrar que las suposiciones de un Schubert heterosexual resultan no menos especulativas y que no existe ninguna prueba fiable para la existencia de *ninguna* relación romántica, ni siquiera para la frecuentemente mencionada relación de Schubert con la soprano Therese Grob. Quienes han intentado refutar el artículo de Solomon —entre ellos Elizabeth McKay, en una biografía de 1996— se han sacado simplemente de la manga nuevas fantasías de relaciones heterosexuales en condicional: «No sería sorprendente [...] que Schubert se hubiese enamorado de la “cautivadora Sophie”», y cosas por el estilo. En medio de las anécdotas protectoramente risueñas, sus amigos admitieron los misterios imposibles de resolver de su naturaleza. *«Man lobt Schubert sehr. Ersagtaber, der solí sich verstecken»* («Se alaba mucho a Schubert. Pero él dice que ha de ocultarse»), reza una entrada en los cuadernos de conversación de Beethoven del año 1823. Todos los signos apuntan a que Schubert se abstuvo de comprometerse con nada ni con nadie, pero su condición de sifilítico a partir de 1822 indica que encontró en alguna parte una vía de escape física para su sexualidad. Parafraseando a Bob Dylan, aquí está pasando algo, pero no sabemos qué es.

Sí sabemos al menos que Schubert emergió como un hombre cambiado. Se dedicó de nuevo a las formas clásicas: primero a las sonatas para piano, más tarde a la música de cámara y la sinfonía. En 1824 escribió en rápida sucesión los Cuartetos en La menor y «Der Tod und das Mádchen» («La muerte y la doncella»); y justo antes de empezar a trabajar en «La muerte y la doncella», había recurrido por última vez a la poesía de Mayrhofer. Eligió poemas que hablan de autopurifícación, del reconocimiento de la inaccesibilidad del Amor y de estar despierto en un mundo que duerme. La más excepcional del grupo es «Auflósung» («Disolución»), en la que Mayrhofer grita con su voz más visionaria: *«Geh’ hunter, Welt, und störe / Nimmer die süflen, atherischen Chöre!»* («¡Disuélvete, mundo, y no perturbes / nunca más los dulces coros etéreos!»). Las imágenes aparecen evocadas en un poema oscuro que había

escrito el propio compositor el año anterior, en el que estuvo acosado por la enfermedad, titulado «Mein Gebet» («Mi oración»): aquí también se habla de *Untergang,* de autoabnegación y autotransformación. «Tödt' es und mich selber tödte» («Matadla y matadme a mí»), escribió Schubert sobre su vida hasta ese momento.

Resulta difícil describir la música casi wagneriana que Schubert alumbra para «Auflösung»: incesantes acordes sombríos en el piano, cambios brutales de tonalidad, frases extrañamente grandilocuentes sobre la palabra «süssen» («dulces»), un nuevo deslizamiento descendente hacia retumbantes notas graves y balbuceos de «Geh' unter» («Disuélvete»), y una tenue resolución al final. (Brigitte Fassbaender ofrece una espeluznante versión de esta canción en la serie de Hyperion.): «Auflösung» es, creo, una gran proeza temprana de la confesión romántica, pero Schubert no escribiría más canciones como ésta. No escribiría una «Historia de mis sentimientos», por utilizar la frase que el conde Platen aplicó a sus diarios asombrosamente sinceros. Aunque Schubert estaba ya fehacientemente sentenciado, atrapado en la suprema encrucijada romántica, enterraría la emoción más profundamente en la música. El Cuarteto «La muerte y la doncella» es una composición puramente clásica, escrita conforme a las viejas reglas.

Los sentimientos, de repente, son los nuestros.

Estamos de vuelta allí donde a los musicólogos tradicionales les gusta tenernos: con «la música misma». La historia conserva vestigios de una personalidad poderosa, pero parece como si la vida hubiera sido arrebatada, robada, vaciada por una implacable dedicación al arte. La música, de nuevo, posee una presencia de una inusual inmediatez. Schubert está de algún modo más con nosotros que la mayoría de esos clásicos cuyos bustos se ponen encima del piano. Los compositores contemporáneos ven en él a un colega y buscan nuevos caminos en sus partituras. Varias composiciones de las últimas décadas han partido de fuentes schubertianas: *Rendering*, de Luciano Berio; *November 19, 1828* (la fecha, por supuesto, de la muerte de Schubert), de John Harbison; *Lazarus*, de Edison Denisov; y *Torso*, de Georg Friedrich Haas, por citar sólo unas pocas. Entretanto, el propio Schubert parece seguir componiendo: cada pocos años llegan diferentes propuestas editoriales de sus numerosas piezas inconclusas. Al final de la línea, en los límites de lo que la música puede expresar, se encuentran las obras maestras que nacieron entre 1823 y 1828: los tres últimos cuartetos, los dos tríos con piano, el Quinteto de cuerda, las ocho últimas sonatas para piano aproximadamente, la Novena Sinfonía y los ciclos de canciones. En sus últimos años, Schubert escribe con mayor objetividad, con mayor economía de medios, pero también con un dominio creciente de las grandes formas. Moviliza todas sus innovaciones juveniles como un medio de controlar las grandes estructuras. Utiliza sus

excéntricas modulaciones y sus acordes equívocos para crear sutiles cambios de color a lo largo de un amplio lienzo. Ensancha el espacio distribuyendo figuras en registros remotos del piano, o extendiendo una textura sonora afiligranada en los instrumentos de cuerda. En ese espacio, es posible que una sola voz eleve su grito, como la sorprendente línea del segundo violonchelo en el Quinteto de cuerda, o que los instrumentos repitan incesantemente un ritmo para transmitir una sensación de movimiento itinerante.

En ciertos sentidos, las obras de última época son extraordinariamente conservadoras en lo que respecta a la forma. En otros, se adentran en regiones inexploradas. El Cuarteto en Sol mayor, de 1826, es quizá la más «avanzada» de todas: los gestos abruptos, desgarradores, de sus primeros compases miran más allá del siglo XIX para situarse en el XX. El atrevimiento de la armonía no surge por medio de la disonancia, el índice habitual para revelar el pensamiento musical progresivo. Schubert es capaz de explotar tensiones en el sistema tonal sin recurrir a la congestión cromática que había comenzado con Beethoven y que concluiría en Schoenberg. Lo que hace, en cambio, es seguir tortuosos nuevos caminos desde un acorde cálidamente familiar a otro; en el cuarteto, como en otras obras, se vale de la escala de tonos enteros, que habría de convertirse muchas décadas después en el sostén del lenguaje postonal de Claude Debussy. Al mismo tiempo, las armonías sobrenaturales de Schubert tienen una base histórica. En la sección inicial del cuarteto se encuentra, acechante, el bajo de lamento, el sombrío descenso por grados conjuntos familiar desde el Lamento de Dido, el «Crucifixus» de la Misa en Si menor y la obertura de *Don Giovanni.*

«Es suspiro, es nostalgia», dijo Gyórgy Ligeti sobre la figura de lamento en el arranque de un virtuosístico análisis del Cuarteto en Sol mayor en el Conservatorio de Nueva Inglaterra, en 1993. El antiguo diseño se encuentra entretejido en los primeros compases de la obra de Schubert como un fino hilo. Un suave acorde en Sol mayor conduce por medio de un rápido crescendo a un lacerante Sol menor, que a su vez cede ante un tranquilizador Re mayor, el acorde que forma pareja con Sol. Ese acorde se ensombrece a continuación en forma de Re menor antes de dar paso a La mayor, seguido de una séptima disminuida y una séptima de dominante sobre Re. A partir de estos acordes puede extraerse la cuarta cromática (mediante un descenso, nota a nota, de Sol a Re). En la siguiente sección —un episodio más velado, con un suave zumbido de trémolos en todo momento— reaparece el descenso del lamento, sólo que ahora se encuentra claramente en el violonchelo, asumiendo su función de bajo tradicional. Pero la armonización es diferente: en torno a la nota Fa natural se materializa no una tríada de Re menor sino un tembloroso acorde de Fa mayor, ajeno a la tonalidad principal. «Una conmoción total», dijo Ligeti al respecto de este momento. «No puede entenderse en el contexto tonal.» El lenguaje musical se ve casi desgarrado por recuerdos de su pasado, así como por premoniciones de su futuro.

En los ciclos de canciones se funden, asimismo, convención y revolución.

Sus relatos de amor desdichado, ambientados en lugares arquetípicos, no del todo reales, como el Molino, el Pueblo y la Posada, se desplazan de un aquí y ahora romántico a un plano interior. *Winterreise* proyecta una mirada muy impasible sobre la desesperación: tiene algo en común con el *«mind of Winter»* («espíritu de Invierno») de Wallace Stevens, contemplando la *«nothing that is not there and the nothing that is»* («la nada que no está allí y la nada que está»), y más incluso con el lirismo despojado de Samuel Beckett, que abrigó un profundo amor por la obra de Schubert y por *Winterreise* en particular. El ciclo avanza realmente como una obra de Beckett, en un paisaje tan vivido como impreciso. Un joven que ha sido rechazado por su amada pasea por las afueras y por el pueblo en que ella vive, disolviéndose aparentemente durante el proceso en una no existencia. Los pies se hunden en la nieve, el hielo se resquebraja en un río, suena una trompa de postillón, una hoja cae revoloteando de un árbol, un cuervo traza círculos en el aire, los perros ladran, las nubes surcan el cielo y, en el epílogo de «Der Leiermann» («El zanfonista»), aparece un viejo zanfonista, que toca una melodía para nadie. Todos estos sonidos se oyen en la escritura pianística de Schubert en un grado misterioso y perturbador, hasta el rechinar de las cadenas que sujetan a los perros que ladran. Pero hay algo de abstracto en este viaje sin rumbo, que no deja de dar vueltas en torno a los mismos lugares y los mismos motivos, y con el ritmo del paseo resurgiendo una y otra vez. Al final, el joven parece haberse fundido con la figura del zanfonista, como si se hubiera vuelto un anciano en tan solo una hora.

Las seis canciones sobre poemas de Heine, de 1828, arrancan en el punto en que quedó interrumpido *Winterreise*, en un mundo de autoalienación y locura. Los poderes para sugerir imágenes de Schubert se extienden ahora a la música que pone a abstracciones literarias. En «Der Doppelgänger» («El doble»), el narrador ve a su «doble» y siente que él mismo se ha convertido en un espectro, contemplando su vida ridicula. Al ambientar la escena, Schubert escribe una progresión extremadamente desconcertante en Si menor en la que cada acorde ha sido objeto de una lobotomía con la extirpación quirúrgica de una nota esencial. Estos acordes dibujan el retrato de un cadáver andante.

Los oyentes tienen a menudo la idea de que Schubert, en su última época, está observando cara a cara a la muerte. El Quinteto de cuerda y la Sonata en Si bemol, obras ambas concluidas en septiembre de 1828, suenan como una despedida y una recapitulación conscientes. La secuencia de acontecimientos del Adagio del Quinteto —un tema principal titubeante, casi insoportablemente nostálgico; una vehemente sección central; un regreso al primer tema, debilitado pero cada vez más agradable; de nuevo un brevísimo fogonazo de rabia; luego un dejarse caer en el silencio— podría mostrar una consciencia, un acto de rebeldía y, por fin, una aceptación de la muerte. Pero esta es la historia que Schubert contó desde el principio: el avance de una hermosa melodía, un desplome o colapso, una recuperación de la paz. La Sonata en Si bemol, tan vasta y apacible y misteriosa, refina esta historia hasta

alcanzar una sutileza extrema. Su tema principal confiere la gracia durante siete compases. Luego, un trino retumba ominosamente en el bajo. A continuación reaparece el tema, como si no hubiera pasado nada.

Falta por mencionar la gran Sinfonía en Do mayor, que tanto la Filarmónica de Nueva York como la Orquesta de Cleveland tocaron en Nueva York con motivo del segundo centenario del nacimiento de Schubert, el 31 de enero de 1997. La llamamos la Novena, pero su autor la consideraba probablemente su Primera: su primera «gran sinfonía», su primer fruto merecedor del manto de Beethoven. Esbozada durante un viaje a los Alpes austríacos en 1825, parece documentar la superación de la morbosidad, de toda fascinación romántica por la muerte. La fuerza puesta en el empeño es a la vez tonificante y aterradora. En el último movimiento, el compositor regresa a una escena de inocencia: una enorme danza rústica, anunciada por fanfarrias. Al final, la ceremonia raya en la violencia: en una clara reminiscencia del clímax infernal de *Don Giovanni*, se aporrea repetidamente la nota Do en las regiones graves de la orquesta mientras giran a su alrededor una salvaje sucesión de acordes. Suena exactamente igual que las pisadas decididas de un hombre que aspira a llegar hasta las estrellas.

8
PAISAJES EMOCIONALES

LA SAGA DE BJÖRK

Coincidí por primera vez con Björk en el vestíbulo del Hotel Borg, un original palacio *art déco* en el centro de la capital islandesa de Reikiavik. El Borg, el proyecto soñado de un famoso campeón de lucha libre que acogía elegantes fiestas para los oficiales del ejército estadounidense y las estrellas de cine que recalaban ocasionalmente en la ciudad, abrió sus puertas en 1930. Andando el tiempo, el luchador murió y el hotel vivió tiempos difíciles. A comienzos de los años ochenta se convirtió en el lugar de reunión de un grupo de adolescentes agresivamente bohemios, que teorizaban sobre la anarquía punk-rock en el bar del hotel. Una de las integrantes de la pandilla era Björk Gudmundsdóttir, hija de un electricista y de una activista feminista. Cantaba en una banda llamada Kukl, que significa «magia negra», y escandalizaba con sus salidas de tono a los islandeses mayores que ella. Los padres se estremecieron cuando la cantante mostró su vientre desnudo en televisión estando visiblemente embarazada. Incluso avanzada la treintena, seguía teniendo el aspecto de poder juntarse con un grupo de delincuentes de moda. Cruzó la puerta del Borg ataviada con una gorra con forma de mariquita y zapatos blancos con pompones rojos en las puntas.

Era una pálida y suave mañana de enero de 2004. El día anterior, una tormenta de hielo había dejado la ciudad intransitable, pero un cambio en la Corriente del Golfo había calentado el aire de la noche a la mañana. Cogimos un taxi a las afueras de la ciudad, donde Björk estaba trabajando en un nuevo disco. Llevaba en la mano un programa para la obra de teatro *El maestro y Margarita,* que había visto la noche anterior. Leyó la novela de Mijaíl Bulgákov, en la que se basaba la obra, cuando era joven y sigue siendo uno de sus libros predilectos. «El libro es muy popular entre los islandeses», dijo. «Tiene algo de intensamente nórdico, aun tratándose de una obra rusa. Ridiculiza la burocracia, tiene magia negra y realismo mágico ártico. Podría decirse que es Alicia en el País de las Maravillas para los adultos árticos.» Yo asentí con la cabeza y observé a lo lejos la cresta de una montaña cubierta de nieve. «Por supuesto», añadió, «tienes que prestar atención al cliché nórdico. "¡Hola! ¡Soy una vikinga! ¡Me llamo Björk!" Un amigo mío dice que cuando los ejecutivos de las compañías de discos vienen a Islandia preguntan a las bandas si creen en los elfos y contratan a todo el que dice que sí».

Björk es probablemente el personaje más famoso de Islandia desde Leif Eriksson, que viajó a América hace mil años. Vigdís Finnbogadóttir, que fue la presidenta del país desde 1980 hasta 1996, la comparó en una ocasión con las mujeres de las sagas nacionales, como Brynhild y Aud la Perspicaz. Björk ha pasado mucho tiempo en el extranjero, en parte para huir de esta atención desmesurada, que le hace sentirse incómoda. Ha acabado disfrutando, en cambio, de un tipo de fama global: como la creadora de ocho discos en solitario, en los que participan músicos británicos, americanos, indios, iraníes, brasileños, daneses, turcos e inuit; como una actriz ocasional, que en el año 2000 ganó el premio a la mejor actriz en Cannes por su actuación en la película *Dancer in the Dark (Bailar en la oscuridad);* y, más recientemente, como una presencia habitual de los círculos del mundillo artístico neoyorquino frecuentados por su compañero, Matthew Barney. Su presencia en la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos de Atenas en 2004, en la que cantó una nueva y elaborada canción titulada «Oceania», confirmó su condición de la artista musical cosmopolita por antonomasia, familiarizada tanto con Karlheinz Stockhausen como con los Wu-Tang Clan. Aunque ahora pasa gran parte de su tiempo en Nueva York, no ha dejado de volver a Islandia, donde reside varios meses al año. La relativa sencillez del lugar le resulta tranquilizadora. En una ocasión me tradujo el titular de una noticia local: HUELLAS DE NEUMÁTICOS EN UN CAMPO DE FÚTBOL. Una expresión de placer recorrió su rostro mientras examinaba la prueba fotográfica de la catástrofe. «Esto es algo tan islandés», dijo.

En mis conversaciones con Björk, que empezaron en Reikiavik y prosiguieron en Nueva York, Londres y Salvador (Brasil), mencionó la «idea nórdica» en varias ocasiones, aunque nunca se mostró demasiado específica sobre ella. Algún tipo de idea nórdica forma parte claramente de la esencia de su disco *Medidla*, que apareció en el verano de 2004. En el momento en que intentas verter esta idea en palabras, sin embargo, el glaciar del cliché empieza a avanzar. Ásmundur Jónsson, el visionario director del sello discográfico islandés Bad Taste (Mal Gusto), afirmó en cierta ocasión que las primeras grabaciones a solo de Björk le hicieron pensar en una figura solitaria en medio de un espacio abierto; pero en eso no hay nada intrínsecamente septentrional. Sea cual sea el componente nórdico en la música de Björk, se encuentra filtrado a través de su propia personalidad creativa, que es devoradora por naturaleza y hace suya la música dance, la música electrónica vanguardista, la composición del siglo XX, el rhythm'n' blues contemporáneo, el jazz, el hiphop y casi todo lo demás que se encuentre bajo el sol de invierno.

Cuando la gente se entera de que has conocido a Björk, tienden a preguntar, con una sonrisa insinuante: «¿Y cómo es?» De ella se espera que sea un ciclón menuda y delicadamente estrafalario; es, al fin y al cabo, la mujer que se presentó en la entrega de los Oscars en 2001 con lo que parecía ser la carcasa de un cisne alrededor de su cuerpo. Tiene sus momentos estrámboticos —

tardaré en olvidar la imagen de Björk bailando por una calle de Salvador gritando «¡Traed el ruido!»—, pero no es la primera palabra que viene a la cabeza. Es cálida, observadora, ingeniosa, incansable, a menudo seria, raras veces solemne, inocente pero nunca ingenua, honesta y directa de un modo que invita a las confidencias, y resulta increíblemente fácil entablar una conversación con ella sobre casi cualquier cosa a excepción de ella misma. Teresa Stratas afirmó una vez que Lotte Lenya era «un duendecillo de la tierra, una Lulú, a un tiempo vulnerable y fuerte, suave y directa, infantil y hastiada de la vida». Lo mismo podría decirse en gran medida de Björk, excepto que es mucho más agradable que Lulú y que no está hastiada de la vida lo más mínimo.

La primera fase del trabajo de *Medúlla*, cuyo nombre describe la parte interna de la estructura de un animal o planta y, de manera más pertinente, la parte inferior del cerebro humane, se realizó en los Estudios Greenhouse, que son propiedad del productor Valgeir Sigurðsson. Valgeir, un joven treintañero dulce y de voz suave, había venido colaborando con Björk desde 1998, cuando los dos trabajaron juntos en la banda sonora de *Dancer in the Dark.* El estudio se encuentra en el extremo de una calle sin salida a las afueras de Reikiavik. Desde el exterior parece una casa normal, lo cual es en parte: Valgeir vive con su familia en uno de los lados. La principal consola de grabación está en una sala alargada con ventanas de un estilo catedralicio y relucientes suelos de haya. Debajo hay un pequeño espacio para tocar, con una pequeña cocina contigua. El lugar es tranquilo, sobrio y anormalmente pulcro, a pesar del estilo de camiseta y vaqueros medio rotos de Valgeir. Cuando fuimos arriba, el día de mediados de invierno estaba ya llegando a su fin. Una hora después, una luna llena —incómodamente cercana— se encontraba suspendida en lo alto. Las montañas cubiertas de nieve relucían a lo lejos.

Björk se sentó para escuchar los esbozos y las versiones parcialmente terminadas de las canciones que quería incluir en el disco. Había escrito muchas de ellas a finales del año anterior, durante un viaje a La Gomera. «Estoy en el punto en que puedo darlas a conocer a otras personas, oírlas a través de los oídos de otras personas», dijo. «Hay un momento en el que te muestras muy reservada, pero luego te sientes suficientemente confiada como para poder oír críticas y no desanimarte.» Asentí empáticamente, como si yo fuera también una estrella de pop islandesa que ha difuminado las fronteras entre géneros. Björk suele utilizar la segunda persona para eliminar la distancia entre ella y los demás.

Había dejado sentadas las bases de los temas vocales iniciales en un arrebato espontáneo, mientras controlaba la mesa de mezclas con un micrófono de mano —«una cosa vieja y grande de los años cincuenta», dijo,

mientras maquetas electrónicas de las armonías y los beats sonaban en un ordenador de Valgeir. «El disco tiene que ver con las voces —dijo—. Quiero alejarme de los instrumentos y de la electrónica, que fue el mundo de mi último disco, *Verspertine.* Quiero ver lo que puede hacerse con todo el espectro emocional de la voz humana: una sola voz, un coro, voces educadas, voces pop, voces folk, voces extrañas. No sólo melodías, sino todo lo demás, todos y cada uno de los ruidos que produce una garganta.» Mencionó como posibles colaboradores al vocalista de rock vanguardista Mike Patton, a la cantante gutural inuit Tanya Tagaq, a las «cajas de ritmos humanas» Dokaka y Rahzel, y a la superestrella del rhythm 'n' blues Beyoncé. «El último disco era muy introvertido», me dijo. «Evitaba mirar a los ojos. Este otro es un poco más directo pero, ya sabes, no exactamente sencillo.» Se paró para contestar a una llamada de teléfono sobre los costes de matrícula de su hijo mayor, Sindri, que está en edad universitaria.

Björk empezó a poner los temas y a comentar cada uno de ellos. Algunos eran canciones hechas y derechas de cuatro o cinco minutos, con estrofas y un estribillo; otras eran más breves, más atmosféricas, más esquivas. La más inmediatamente pegadiza era una canción llamada «Who Is It» («¿Quién es?»), en la que Björk había empezado a trabajar durante las sesiones de *Vespertine.* Esta versión empezaba con aproximadamente dos minutos de escritura coral de sonoridad vagamente medieval, una masa brumosa de líneas superpuestas. Luego empezaron a bramar las grandes notas graves y en cuestión de segundos la canción se transformaba ante tus oídos en el tipo de himno extravagantemente efervescente en el que se especializó Björk en un momento previo de su carrera: *«Who is it that never lets you down? / Who is it that gave you back your crown?»* («¿Quién es quien nunca te falla? / ¿Quién es quien te devolvió tu corona?»). Pensé en *El maestro y Margarita*, en el carnaval de medianoche estallando en un lugar nórdico. Tal y como sonaba, «Who Is It» era algo a medias entre una canción pop y una meditación coral de Arvo Pärt. Remezclada con algunos enérgicos beats, podía dominar todas las pistas de baile del mundo.

Aún no del todo satisfecha con su creación, Björk se sentó en un teclado y elaboró nuevas líneas vocales que pensaba añadir a la oleada de sonido al comienzo de la canción. Al menos la mitad del tiempo que pasé con Björk estuvo inclinada sobre un teclado o un ordenador, construyendo sus síntesis trocito a trocito. Raramente se sienta absolutamente quieta y está cruzando o descruzando constantemente sus piernas, poniéndose en cuclillas en una silla en diversas posturas que recuerdan al yoga o levantándose para retorcer su cuerpo de una u otra manera. Pero su mirada permanece fija en lo que esté prendiendo en ese momento su atención: su cuerpo parece distraído, pero su mente no lo está.

Alrededor de las seis de la tarde del día siguiente llegaron dieciséis cantantes al estudio para grabar las partes corales en que habían estado trabajando Björk y Valgeir durante varios meses. En el pasado, me dijo Valgeir, habían impreso arreglos para instrumentos de cuerda y orquestales directamente del ordenador, valiéndose del programa de notación musical Sibelius, pero en este caso contrataron a un copista para que preparara partes vocales impolutas. La mayoría de los cantantes eran miembros de un grupo llamado Schola Cantorum, que ha aparecido en varias grabaciones de la música del furiosamente original compositor islandés Jón Leifs. Björk oyó las grabaciones de Leifs y le gustó el sonido del coro. En los últimos años ella había trabajado con coros profesionales y también con un grupo de mujeres inuit de grandes voces, que la acompañaron en su gira de *Vespertine*. (Las encontró mientras estaba de vacaciones en Groenlandia, después de haber puesto anuncios en un supermercado.) Confiaba en que estos cantantes tendrían una técnica clásica, pero que se mostrarían flexibles en su enfoque. «Quiero un pequeño toque pagano, un dejo eslavo», dijo.

La sesión se programó tarde porque la mayoría de los cantantes trabajan durante el día. Se reunieron en la cocina, con un aspecto nervioso pero animoso. Valgeir colocó las partes vocales en montones y los cantantes las cogieron tras acercarse lentamente formando una fila. De haber entrado alguien procedente de la calle podría haberse pensado que se trataba de una reunión de cantantes de villancicos navideños que habían ido demorando su cometido, no una sesión discográfica para un importante sello. Björk ofreció bandejas con almendras y pasas bañadas en chocolate. El hijo de Valgeir practicaba patinaje sobre ruedas en el salón. Después de un primer ensayo, llegaron cinco pizzas de Domino's y los cantantes empezaron a devorarlas. Valgeir merodeaba por el fondo, a la vez que charlaba sobre Brian Eno y controlaba la situación de las pizzas. Quince minutos después no quedaba ningún rastro de que las pizzas hubiesen existido.

Para transmitir sus ideas a los cantantes, Björk cantó, bailó, dirigió, gesticuló, habló y bromeó. Es famosa por utilizar metáforas extravagantes cuando habla de música. «Digo: "Como mazapán", y ellos dicen: "Oh, quieres decir *dolcissimo*"», me dijo. Como Valgeir estaba arriba en la mesa de mezclas, Björk se ocupó también de algunos aspectos técnicos, y jugueteó durante un rato con un piano Wurlitzer que funcionaba mal, desconectando algunos cascos sin usar que estaban tirados por el suelo. Se mostraba indefectible y primorosamente amable. En varios meses de grabación, nunca le oí levantar la voz o expresar nada parecido a una orden tajante. Las críticas venían precedidas de frases como «lo único que diría es...» y «lo único que no me entusiasma tanto es...». Si uno de sus colaboradores solicitaba un consejo concreto, ella podía decir: «Cualquier cosa que te apetezca. Me encantará oír cualquier cosa que se te ocurra hacer.»

Pero Björk sí que transmite algunas instrucciones concretas. La mayoría de las partes para los cantantes islandeses consistían en vocalizaciones sin

palabras, pero les pidió que aplicaran diferentes sílabas a las notas —«uu» en vez de «aa», por ejemplo— y tuvo que ponerles freno cuando empezaron a inventarse una falsa jerga africana. En algunos casos, cambió las partes sobre la marcha, bien para adelgazar una textura, bien para enriquecerla. Se emocionó mucho cuando los bajos entonaron sonidos mefistofélicos; dependía de ellos para que ocuparan el lugar de los grandes beats electrónicos graves que habían amarrado tantas canciones suyas en el pasado. Se las confió para que las cantaran en la sección central de «Where Is the Line» («Dónde está la línea»), una agresiva canción en la que Björk explica las normas que tiene que cumplir a alguien que ha estado abusando de su paciencia. «Quiero que suene más a rock», dijo ella alegremente. Valgeir miró con una sonrisa burlona, rascándose su barba de tres días. «Llevamos tanto tiempo hablando del arreglo coral», dijo. «Es un gran alivio comprobar que está funcionando realmente.»

Más tarde, en la sala de grabación del piso de arriba, me di cuenta de algo extraordinario en relación con la voz de Björk. Los cantantes estaban formando un círculo, con un micrófono colocado delante de cada uno de ellos. Björk se situaba normalmente en el centro del círculo o fuera de él, sin ningún micrófono cerca. Sin embargo, siempre que estaba cantando o hablando su voz se encontraba en el centro del sonido. Podía identificarse en un segundo de entre la cháchara islandesa circundante: el timbre oscuro y profundo en el registro de mezzosoprano; su temblor, que ocasionalmente adopta el dejo rasposo de la voz de un muchacho pubescente; el modo en que se desliza por la bruma sonora, como si unas pocas frecuencias adicionales de un espectro determinado vibraran para cobrar vida. Se mueve sin esfuerzo, como esas voces mongolas que pueden oírse cruzando la estepa. De algún modo, el simple hecho de su voz se convirtió en un imán creativo que estaba empujando la música en la dirección correcta.

El día en que iba a abandonar Islandia, Björk decidió que yo debería ver algo del panorama artístico de Reikiavik. Jóga, una de sus amigas más antiguas, está casada con el actor y artista Jón Gnarr, que participaba esa tarde en una inauguración. Fuimos en otro taxi —si Islandia tiene limusinas, Björk no las utiliza— a una vieja iglesia luterana en el centro de la ciudad. La exposición se titulaba *INRI* y consistía en una serie de fotografías de muñecos que realizaban el vía crucis. La evocación resultante de los últimos días de Cristo no era nada convencional —sólo cuatro de los asistentes a la Última Cena llevan ropas y el mejor vestido, con pantalones caqui y un chaleco de punto, es Satanás—, pero si había algún cristiano conservador no se dio a conocer. El carácter de la obra era caprichoso más que provocador. «Judas parece un chico salido de una fiesta de música acid», dijo Björk riéndose al tiempo que mostraba su aprobación.

En la iglesia, todos parecían conocer a Björk, pero nadie le prestaba especial atención. No me resultó nada fácil discernir si las personas que la saludaban eran parientes, viejos amigos, admiradores o simplemente extraños extravertidos. En un momento dado, un chico rubio se acercó a Björk y dijo:

«¡Hola, Björk!» Y ella contestó con un «¡Hola!», tras lo cual el chico se fue relajadamente y con toda tranquilidad. Dos adolescentes algo mayores iban vestidos con abrigos andrajosos, de estilo militar y con extraños adornos; tenían el aspecto de ser elegantes desertores del último ejército del zar. Fuera de la iglesia, un reportero de televisión estaba entrevistando a Gnarr. En un lago cercano, los cisnes hacían un ruido que sonaba como una banda anarquista de instrumentos de metal, o eso es lo que parecía en ese contexto. La nieve y el hielo se fundían bajo el débil resplandor del sol. Me despedí de Björk y cogí un taxi al aeropuerto.

Mi vuelo de llegada había aterrizado después de que hubiera anochecido y no había visto nada del paisaje que rodea la ciudad. Ahora contemplé asombrado los kilómetros de lava negruzca, las rocas volcánicas que habían caído del cielo, el pico cónico del Monte Keilir, a lo lejos. Había pasado de estar en un lugar moderno y de moda a un boceto al carboncillo de un mundo inacabado.

Durante mucho tiempo, donde ahora está Islandia no había nada. Los volcanes de la isla empezaron a elevarse por encima del Atlántico hace veinte millones de años: una pausa geológica para tomar aliento. La isla no se vio perturbada por lo que el novelista islandés Halldór Laxness llamó «la tiranía de la humanidad» hasta aproximadamente el año 870 de nuestra era, cuando granjeros nórdicos y celtas empezaron a asentarse en ella. Llevaron consigo las tradiciones populares de las tribus germánicas, que se convirtieron en la base de una tradición oral y escrita que cambió poco durante los nueve siglos posteriores. Las historias de dioses, héroes, vikingos e islandeses normales se exponían en *rímur*, o extensos relatos cantados. Cuando se leen hoy nos resultan asombrosamente familiares, ya que se han abierto camino en las mitologías modernas de la cultura occidental; Wagner las utilizó como la fuente principal del ciclo del *Ring (Anillo)* y J. R. R. Tolkien los situó en el centro mismo de *The Lord of the Rings (El señor de los anillos).* El anillo de fuego de Wagner y el monte del Destino proceden directamente del paisaje islandés. No es de extrañar que yo sintiera un escalofrío cuando vi cómo descollaba el monte Keilir en medio de la llanura.

Hasta comienzos del siglo XX los islandeses vivieron sin que nadie reparara en ellos, como si su existencia fuera más un rumor que un hecho. Laxness cambió esto al recibir en 1955 el premio Nobel por su libro *Gente independiente,* que cuenta la historia de un pastor de ovejas llamado Bjartur, que conserva su parcela de tierra haciendo frente a un número cada vez mayor de obstáculos naturales y sobrenaturales. El libro es notable, entre otras cosas, por su relación ambivalente con la idea nórdica; pinta un retrato épico de un alma resistente, solitaria, pero debilita esa mitología con un humor deliberadamente inexpresivo y sorprendentes e inesperados estallidos de

emoción. Si Bjartur sufre en su aislamiento, sugiere la novela, es porque así lo eligió. La mezcla de dignidad e ironía de Laxness parece un elemento esencial del carácter nacional.

La moderna música islandesa comienza con Jón Leifs, que vivió de 1899 a 1968, y cuya obra *Hekla*, de 1961, contribuyó a reunir a Björk y a su coro. Mientras estaba en Reikiavik comí con Árni Heimir Ingólfsson, un musicólogo formado en Harvard que está escribiendo una biografía de Leifs. «Era una personalidad tremendamente compleja», me dijo Árni. «Para algunos, era ingenioso, encantador y sofisticado; para otros, un megalómano paranoico.» A pesar de su drástica individualidad, Leifs basaba su música en un minucioso estudio de la música folclórica islandesa: sus ritmos angulosos se ajustan a los modelos de la recitación *rímur*, y sus melodías escarpadas y de sonoridad medieval imitan un estilo de canto llamado *tvisöngur.* El compositor pasó gran parte de los comienzos de su carrera estudiando en Alemania y permaneció en el país durante todo el Tercer Reich. Desgraciadamente, su creencia mesiánica en la tradición islandesa encajaba demasiado bien con la filosofía nazi, que tenía a Islandia en gran estima por tratarse del lugar que atesoraba una cultura aria no contaminada. Sin embargo, sus disonancias turbulentas y sus efectos percutivos provocaron que algunos lo tildaran de «degenerado». El hecho de que se hubiera casado con una pianista judía alemana no ayudó a mejorar su posición. Él y su mujer huyeron a Suecia en 1944.

Hekla, que recibe su nombre del volcán en activo más grande de Islandia, se ha descrito como la pieza musical más estruendosa jamás escrita. Requiere diecinueve percusionistas, que tocan un fantástico despliegue de instrumentos, incluidos yunques, piedras, sirenas, campanas, cadenas de barcos, martillos enormes, escopetas y cañones. Durante una pausa en el curso de las sesiones de grabación del coro de Björk, pregunté a uno de los cantantes de la Schola Cantorum sobre su grabación de *Hekla,* para el sello BIS. «Fue una locura total», me dijo. «Leifs sabía que gran parte de lo que escribió no podía cantarse realmente, pero lo escribió a pesar de todo. Con Björk, por comparación, resulta muy fácil trabajar, aunque la música es a veces sorprendentemente parecida.» A la propia Björk le encanta la música de Leifs: «Creo que casi dio vida a las erupciones y a la lava por medio de sonidos», dijo. Sin embargo, este compositor vivió en su propia carne la tragedia del «hombre independiente» de Laxness, que no consigue darse cuenta de que su orgullo es el motivo de su sufrimiento. Me dio la impresión de que Björk ha estado trabajando durante toda su carrera para corregir esta mitología: seguir manteniendo la independencia, buscar lo nuevo y lo extraño, pero también llegar a acuerdos cuando sea necesario, vivir en la realidad, aceptar la imperfección.

Björk es una ávida oyente de música coral, que desempeña un papel dominante en la cultura musical de Islandia. Si uno de cada diez habitantes parece tocar en una banda de rock, uno de cada cinco canta en un coro.

Mientras se encontraba trabajando en *Medúlla*, Björk estaba escuchando varios discos de canciones corales interpretadas por el Coro Hamrahlid de Reikiavik, en el que ella misma cantó en el pasado. Se trata de música de una belleza sombría que te deja en el filo mismo de una tristeza paralizante o, quizá, que te aparta suavemente de él. Más tarde volvió a convocar a toda la Schola Cantorum para grabar un arreglo coral de la canción «Vókurö» («Vigilia») de Jórunn Viðar, una pieza sencilla y elegiaca que pone música a un poema de Jakobína Sigurarðóttir:

Far away wakes the great world,
mad with grim enchantment,
disquieted,
fearful of night and day.
Your eyes,
fearless and serene,
smile bright at me.

A lo lejos despierta el gran mundo,
fuera de sí por un sombrío encantamiento,
desasosegado,
temeroso de la noche y el día.
Tus ojos,
sin miedo y serenos,
me sonríen relucientes.

Durante décadas, Viðar fue la única integrante de la Sociedad Islandesa de Compositores. Tenía ochenta y seis años cuando se hizo *Medúlla* y su canción se convirtió en el apacible centro del disco. Se trata de una de las grabaciones más puramente arrebatadoras que ha realizado Björk.

Björk, como muchos de sus compatriotas, tuvo una complicada vida familiar; la idea de la familia nuclear nunca ha enraizado realmente en Islandia. Sus padres se divorciaron cuando tenía dos años y ella creció en varias casas simultáneamente. Su madre, cuyo segundo matrimonio fue con un músico de rock, cultivaba un ambiente hippy, semejante al de una comuna. Su padre, que llegaría a ser el dirigente del sindicato de electricistas islandeses, mantuvo un hogar más disciplinado y conservador. El método de trabajo de Björk, una mezcla de elaborada preparación e improvisación de último minuto, constituye quizás un reflejo de esta educación dividida. Es posible que su herencia familiar más enjundiosa sea la procedente de sus abuelos, que podían recordar el mundo rural intemporal de las novelas de Laxness y conservaban la emoción del paisaje. Björk les oyó cantar canciones

folclóricas islandesas, que ella llama «melodías de ancianas».

A partir de los cinco años, Björk empezó a estudiar en la Tónmenntaskóli, una escuela de música de Reikiavik. Recibió clases de teoría e historia, cantó en coros del colegio y dominó la flauta lo suficiente como para tocar un concierto atonal finlandés cuyo nombre ya ha olvidado. En 1980, a los quince años, escribió una pieza llamada *Glora*, que es la única grabación existente en la que es posible oírla como flautista (Björk la incluyó en su álbum de 2002, *Family Tree [Árbol familiar]);* la ejecución es inmaculada, la música, un poco como el comienzo de la segunda parte de *La consagración de la primavera*. Bajo la guía de un profesor llamado Stefan Edelstein, exploró los rincones más radicales del repertorio clásico y acabó escorándose hacia Stockhausen, Messiaen y John Cage. Stockhausen sigue siendo uno de los héroes de Björk; entrevistó al compositor en 1996 para la revista *Dazed & Confused (Aturdido y confuso),* definiéndolo como un hombre «obsesionado con el hermanamiento entre misterio y ciencia». Muy pronto hizo sus propios pinitos en el campo de la experimentación vanguardística. Preparaba beats a partir de una grabación de los ronquidos de su abuelo y tocaba la batería con el sonido de una máquina de hacer palomitas.

Cuando se encaminaba hacia sus años de adolescencia, Björk se había zafado ya de su formación clásica. Estaba frustrada con su obsesión con el pasado: «todo este retro, este coñazo constante de Beethoven y Bach», como dijo más tarde en su entrevista a Stockhausen. Con el apoyo de su padrastro, empezó a cantar canciones pop y en 1977 grabó un álbum de versiones de canciones ajenas que tuvo unas ventas decentes tratándose como se trataba de un producto novedoso. Formó una banda conscientemente «difícil» con otros estudiantes de conservatorio y luego apareció con una serie de desenfrenados conjuntos de rock, el más famoso de los cuales fue Kukl. (Hubo un proyecto secundario de Kukl con el atractivo nombre de Elgar Sisters [Hermanas de Elgar].) Kukl firmó un contrato con Crass Records, el sello anarquista inglés, que predicaba un código antiburgués y anticomercial. Pero Björk se mostró escéptica respecto a la ideología purista del punk: se rebeló de inmediato contra la rebelión.

La fama le llegó a Björk de forma abrupta, casi accidental. En 1986, poco antes de que Reagan y Gorbachov llegaran a Reikiavik para la celebración de su cumbre nuclear, Björk y sus colegas formaron una organización colectiva llamada Smekkleysa (Mal Gusto), cuyo manifiesto proclamaba: «Mal Gusto se valdrá de cualquier método imaginable e inimaginable, por ejemplo la inoculación, el exterminio, los anuncios carentes de gusto, la distribución y venta de bazofia vulgar y excrementos.» Principalmente, esta crítica adoptó la forma de una banda Smekkleysa, bautizada como los Sugarcubes (Terrones de Azúcar), cuyo objetivo era burlarse del tipo de clichés de música alegre y pegadiza que se hacían pasar por pop islandés. Una canción llamada «Birthday» («Cumpleaños») se convirtió en un sorprendente éxito en Gran Bretaña y, al cabo de unos meses, la banda era un fenómeno internacional. El

sonido sintético alternativamente delicioso e irritante de los Sugarcubes era realmente una expresión de la sensibilidad de Einar Örn, un bromista poético que más tarde publicaría uno de los discos de rap más insólitos de la historia. Björk, sin embargo, se convirtió inevitablemente en la personalidad más destacada de la banda, que acabaría desmantelándose al cabo de tres discos.

Hacia 1990 Björk estaba ya actuando por su cuenta. Ese verano realizó un largo viaje en bicicleta por partes remotas de Islandia: se detenía en las iglesias de pueblos diminutos y tocaba una hora o dos el órgano o el armonio. De esta aventura nació «Anchor Song» («Canción del ancla»), que posee una serpenteante pureza melódica que es muy Björkiana. En torno a esta época hizo un disco de standards de jazz, *Gling-Gló,* que apunta a que podría haber disfrutado de una importante carrera como cantante de jazz. Lo más importante de todo es que se sumergió en el pop electrónico, cuya técnica, si es que no su contenido, se remontaba a las composiciones pioneras con sintetizador de Stockhausen de comienzos de los años cincuenta. Empezó a escuchar a Brian Eno y Kraftwerk y luego se pasó a la música dance y al rap. Solía llevarse su equipo de música al campo islandés a escuchar *Fear of a Black Planet (Miedo de un planeta negro),* de Public Enemy, a todo volumen. Sigue siendo uno de sus discos preferidos; la voluptuosa amenaza de temas como «Welcome to the Terrordome» («Bienvenidos a la Casa del Terror») —beats y samples apilados en un rugido zumbante, como si se oyera un fragmento de Stockhausen con una incesante repetición A-B— resuena en toda su obra.

En 1992, Björk se trasladó a vivir a Inglaterra, donde pudo experimentar el momento de mayor intensidad creativa de la música electrónica. Los beats atronantes del tecno dominaban las pistas de baile de Londres y Manchester, mientras que pitidos y chasquidos surcaban el aire de salas sudorosas en Sheffíeld. Con nuevas tecnologías digitales, los artistas electrónicos podían ocultar la pelusa de los sintetizadores y fabricar paisajes sonoros hiperreales y cristalinos. Björk se sintió especialmente atraída por Massive Attack, que fundía los ritmos lánguidos del reggae con la profundidad sonora del hip-hop. Al igual que la música disco en los años setenta, la nueva música digital se convirtió con frecuencia en un telón de fondo para voces femeninas fuertes como la de Björk, que podían arder como velas en medio de una habitación a oscuras. En este estadio, Björk dejaba gran parte del trabajo a sus productores, entre los que figuraron, por nombrar a los más relevantes de entre varias docenas, a Graham Massey, Nellee Hooper, Tricky y Mark Bell.

En 1993, Björk hizo una irrupción extraordinaria como solista al cantar «Human Behavior» («Conducta humana») en el disco *Debut.* Sobre un riff funky y pasado de moda en los timbales, que se sampleó del disco que contenía la banda sonora de Antônio Carlos Jobim y Quincy Jones para *The Adventurers (Los libertinos),* ella cantaba alegremente desde el punto de vista de una extraterrestre, sopesando el riesgo de acercarse a la especie humana. Fue un movimiento definitorio para su carrera: Björk se posicionó como una

figura al margen de la convención —como un miembro de otra especie incluso—, al tiempo que implicaba al oyente en la conspiración. Las canciones de *Debut* y su secuela, *Post*, muestran cómo Björk logra disfrutar en todas partes, se enamora y desenamora de muchachos con aspecto de Venus, baila en fiestas llenas de drogas, se mueve por el glamour de neón del Londres de los años noventa. Tras las experiencias del viaje de la islandesa al extranjero se hallaba una tesis sobre la tecnología y la música que se imponía sigilosamente. Ella había dado a conocer su manifiesto en 1992, cuando se reunió con Massey para grabar el tema «Modern Things» («Cosas modernas»). Las máquinas, cantaba sobre un chorro electrónico suavemente borboteante, han existido siempre, esperando bajo el sol a que llegara su momento. La tecnología, en otras palabras, no necesita ser una fuerza pulcra, carente de alma; puede abrazar a la naturaleza, estar rebosante de vida.

Es cierto que *Debut* y *Post* carecen del distanciamiento emocional de muchos discos electrónicos británicos de la época: la postura del «más en la onda que tú» de Tricky, por ejemplo, con quien Björk mantuvo un breve romance en 1995. Desde el principio, Björk quiso incorporar instrumentos tradicionales a la mezcla; su primera idea fue tener una banda de instrumentos de metal que tocara sobre severos beats electrónicos. Llegado el momento, se valió de flauta, arpa, acordeón y armonio. Talvin Singh se ocupó de aportar arreglos para cuerda indios; el arreglista brasileño Eumir Deodato abandonó su retiro para proporcionar piezas tecno fuertemente rítmicas como «Hyperballad» («Hiperbalada»), con una exuberancia a lo Nelson Riddle. El engranaje de texturas acústicas y electrónicas funcionó no sólo porque la producción evitó los clichés habituales, sino porque las canciones estaban bien provistas de guiños históricos. Varias de ellas se apoyan en un solemne ritmo de tango, que aporta un dejo del cabaret de entreguerras. Los acordes suavemente balanceantes de «Isobel» se encuentran emparentados con los acordes para «Summertime» («Tiempo de verano») de Gershwin.

La nostalgia intermitente del material musical de Björk se ve atenuada por el urgente optimismo de sus imágenes verbales, que parecen siempre cargadas con la sensación de que el siguiente momento o encuentro podría transformarlo todo. Le gusta lanzar de forma entusiasta y atropellada algunos viscerales pero esquivos «it»: «I've Seen It All» («Lo he visto todo»), «It's in Our Hands» («Está en nuestras manos»), «It's Not Up to You» («No es asunto tuyo»). Sus letras, compuestas a veces con la ayuda del poeta Sjón, son una especie de poesía de la posibilidad. No tiene miedo de los vericuetos más oscuros de la emoción, pero no tiene tiempo para la alienación de estilo modernista. En «Who Is It» («Quién es»), canta, en una declaración definitiva de su filosofía emocional, *«I carry my joy on the left / Carry my pain on the right»* («Llevo mi alegría a la izquierda / Llevo mi dolor a la derecha»).

Al igual que los más grandes cantantes de ópera, Björk combina la precisión en la afinación con la fuerza del sentimiento y cualquier diva puede decir qué difícil resulta tener una sin sacrificar la otra. Si pones mucha emoción en tu

voz, perderás fácilmente el control de la afinación. Si te centras en la afinación, te resultará difícil transmitir emoción. Algo tremendo debe de estar sucediendo en el cerebro cuando un cantante es capaz de zafarse de esa doble atadura y el nuevo álbum de Björk fue como un TAC de ese proceso.

«Todo el mundo adora a María Callas», me dijo Björk, «porque no se queda atrapada en una caja técnica. Conserva sus rrrr», al tiempo que acompaña la onomatopeya con un gesto hacia el pecho. «La unidad de emoción y palabra y sonido. Especialmente, la pureza de expresión. Todo género tiene estos clichés mecánicos que quedan implantados en las voces y empiezan a ocultar el poder de las palabras.» Cantó un poco de rock and roll a partir de las palabras «I don't know nothing» («No sé nada») e hizo un poco de bel canto valiéndose de las palabras *«I know everything»* («Lo sé todo»). Björk consigue sonar como si supiera todo y nada al mismo tiempo.

En febrero de 2004, Björk viajó a Salvador, la capital de la provincia de Bahia, en Brasil, a observar cómo Matthew Barney creaba una carroza vanguardista de alta tecnología para el carnaval. El carnaval de Salvador no es tan exuberante como el de Rio de Janeiro; el acento se pone más en la energía de la música y la danza brasileñas, especialmente la música de acentos africanos de la región de Bahia. Gilberto Gil y Caetano Veloso, que encabezaron la revolución musical Tropicália de los años sesenta y setenta, son ambos originarios de Bahia y los dos estaban presentes cuando hizo su entrada la carroza de Barney. El asesor musical de Barney fue Arto Lindsay, el músico de Nueva York, que pasó su niñez en Brasil. Björk no estaba directamente involucrada en el proyecto de la carroza, pero la idea nórdica se plasmaba con claridad en la persona de Valgeir, que estaba encargado de los samples electrónicos.

Björk se situó lejos de la acción y alquiló una casa en la antigua comunidad hippy de Arembepe, a una hora aproximadamente subiendo por la costa. No lo tuvo fácil para aclimatarse al calor y enfermó de gripe. Los demás islandeses habían llevado a cabo una pequeña revolución social en la casa brasileña. Soltaron a un perro de supuesto mal carácter de su caseta y el animal correteaba ahora libremente de acá para allá con una pelota de tenis. Invitaban al personal doméstico de la casa —un jardinero, un cocinero y una señora de la limpieza— a sentarse a la mesa para comer con ellos.

Valgeir había organizado un estudio profesional en un dormitorio que quedaba libre, de nueve metros cuadrados. Un viejo aparato de aire acondicionado rugía ineficazmente en la ventana. Cuando Björk empezó a sentirse mejor me puso los resultados de sus sesiones con Tanya Tagaq, la cantante gutural islandesa. Las tribus inuit del norte de Canadá practican desde hace mucho tiempo un juego que adoran en el que dos cantantes femeninas se sientan cara a cara y hacen todo tipo de ruidos rápidos y

entrecortados, en un intento de hacerse reír. Björk se enamoró de este tipo de jugueteo vocal en la época de *Vespertine*; le recordaba al sensual vanguardismo de Meredith Monk, a la que había admirado desde siempre. En *Medúlla*, las habilidosas hiperventilaciones de Tagaq llenan los espacios intermedios que, en discos anteriores, estaban ocupadas por el remolineo electrónico.

Bahia estaba lista para hacerse un hueco en el mundo sonoro ya abarrotado del disco. Björk había estado escuchando los ensayos de Lindsay con un grupo de percusionistas afrobrasileños, que iban a tocar al lado de la carroza. Procedían de dos grupos de Bahia, Cortejo Afro y lié Aiyé. Tocaban beats divertidos y siempre cambiantes con un dejo marcial. Björk pensó en ponerlos en «Mouth's Cradle» («Cuna de boca»), otra de las canciones del disco impulsadas por la participación coral. Más tarde se grabó a los percusionistas y confirieron a la música una textura granulada y un impulso hacia delante. Pero esto supuso para Björk un motivo de preocupación; ellos violaban el concepto estrictamente vocal que ella había diseñado y parecían una opción demasiado evidente para una turista llegada del norte. «No quiero ser colonial, culinaria», me dijo. «Mi cerebro dice no, pero mi corazón dice sí.»

Llegó el clímax de la noche de carnaval. La creación de Barney iba a hacer su aparición en el desfile de carrozas mientras éstas avanzaban a orillas del océano en Salvador. Björk salió en una pequeña furgoneta con varios islandeses y amigos de Barney. A alrededor de un kilómetro y medio de la playa, una patrulla de seguridad brasileña —nueve hombres vestidos con trajes de color gris carbón, gafas de sol y auriculares en el oído— iban en una segunda furgoneta para vigilar a la famosa visitante. Björk quería hacer a pie el resto del recorrido, entre el gentío, pero el servicio de seguridad se lo prohibió. Formaron una cuña por delante en forma de V y la multitud se apartó. Björk cantó mientras sonaba en la radio «Like a Prayer» («Como una plegaria»), de Madonna, y volvió a hablar sobre *El maestro y Margarita*, que Johann, su entrenador de Pilates, acababa de leer. «Cuando era joven», dijo, «estaba rodeada de amigos que estaban teniendo siempre estas discusiones apasionadas de borrachos a mi alrededor. A veces tengo la sensación de haber leído un montón de libros importantes simplemente al escuchar sus discusiones».

Los paparazzi brasileños se habían enterado de la llegada del convoy; se arremolinaron alrededor de la camioneta en cuanto nos bajamos. De hecho, toda la expedición se había organizado partiendo de la base de que si Björk permitía que la fotografiaran en esta ocasión, luego habría entonces que dejarla sola. «Robert Altman debería hacer una película sobre los paparazzi», dijo Björk, que se dio cuenta de la tensión que estaba generando la situación. «Sobre este pequeño mundo de personas que merodean por los arbustos durante cinco días, sin apenas dormir o comer, acechando como los cazadores a su presa, a Lady Diana o a quienquiera que sea. Se odian entre ellos y odian a la presa. Todo guarda relación con el momento de matar. Sería una película

muy interesante, ¿no?» Dijo todo esto sin amargura, como si estuviera observando un fenómeno que no tuviera nada que ver con ella, y lo cierto es que era así. «En realidad, la mayoría de la gente que está aquí no sabe quién soy. Sólo saben que soy famosa por alguna razón.»

Un poco después estábamos en un balcón, muy por encima de la calle, frente al viejo faro de Barra. Pudimos divisar la carroza de Barney. Delante iba un gran tractor industrial decorado con tres troncos en los que se habían puesto unas velas fálicas. Tiraba de un tráiler muy largo con altas paredes de color óxido, encima del cual estaban tocando los músicos de Arto Lindsay y Valgeir. Björk explicó que Valgeir estaba sampleando los sonidos de ruedas aplastando diversos objetos de madera que tenían una gran importancia en la religión afrobrasileña candomblé. Y empezó a cantar su propia versión de un himno candomblé.

Valgeir, vestido con una bata de técnico de laboratorio, estaba inclinado sobre su ordenador portátil. Barney estaba dirigiendo la acción desde la calle. Björk les saludó mientras los paparazzi disparaban sus flashes sin cesar y los hombres de seguridad contenían a un periodista presa de la frustración cuyo exceso de celo le había hecho empezar a dar gritos a Björk. Una hora después, Björk consiguió zafarse de todos los responsables de su seguridad excepto dos y logró abrirse camino hacia el gentío que iba siguiendo a las carrozas. Durante quince minutos aproximadamente, antes de que los fotógrafos volvieran a seguirle la pista, bailó por la avenida Oceanica con un par de amigos. Pensé en la Margarita de Bulgákov, volando en su escoba sobre las luces apagadas de Moscú: «¡Invisible y libre! ¡Invisible y libre!»

En 1998, Björk dejó Londres y volvió a instalarse en Reikiavik. Se trataba del comienzo de un período de simplificación, un retiro del espíritu gregario y promiscuo de *Debut y Post.* Sus discos de los años siguientes, *Homogenic y Vespertine*, se vuelven progresivamente hacia dentro. En la música hace su aparición una cierta aspereza. «El álbum representaba una especie de día del Juicio Final», dijo Björk al respecto de *Homogenic* en una extensa entrevista con Ásmundur Jónsson, el productor del disco, que apareció con la colección *Live Box.* «Tenía que producirse algún tipo de explosión, algún tipo de muerte.» Al mismo tiempo, *Homogenic* evocaba tranquilizadoramente paisajes familiares islandeses, ya se tratara de las praderas sónicas de «Jóga» —escrita en honor de la mujer que conocí en el espectáculo artístico de Reikiavik— o de las grietas sísmicas de «Pluto» («Plutón»), que parece ser la respuesta de Björk a *Heklay* de Leifs. En esta época, Mark Bell se había convertido en el gurú electrónico de Björk e imbuyó a la producción de un tosco brillo metálico.

Vespertine, publicado a finales del verano de 2001, era un regreso a casa de un tipo diferente: un brusco viraje hacia un estilo interpretativo más íntimo,

camerístico, sin ninguno de los poderosos beats que habían hecho que los asiduos de las discotecas se mostraran receptivos a su música precedente. Matmos, un dúo electrónico radicado por entonces en San Francisco, envolvió varias canciones en una cautivadora filigrana sónica, un delicado revestimiento de murmullos y crujidos y chasquidos. *Vespertine* era el trabajo más ambicioso de Björk hasta la fecha; dejaba claro lo que ya se encontraba implícito en discos anteriores: que no era simplemente una cantante con un gusto excelente a la hora de elegir a sus colaboradores, sino una compositora hecha y derecha con un singular dominio de la melodía, la armonía, el ritmo y la textura. El tono de *Vespertine* queda establecido por el primer sonido que se oye: una séptima semidisminuida, un acorde romántico de una ambigüedad inquietante. «Ahí se encuentra mi pasión oculta», canta Björk, extendiendo el acorde a su alrededor como una sábana. La audacia armónica alcanza su clímax en la canción «An Echo, a Stain» («Un eco, una mancha»), en la que un estribillo se instala largamente en un enorme, suave y luminoso clúster de tonos.

Mientras que personas con ínfulas de intelectuales celebraron el giro más reciente de Björk —un folleto informativo para una antología académica solicitaba ensayos sobre temas como la «dicotomía cyborg/naturaleza», la «desterritorialización gramatical y sintáctica» y, de manera especialmente apropiada, el «antipop y el hiperpop»—, algunos admiradores de siempre expresaron su descontento. *Vespertine* no era muy diferente de *Kid A* de Radiohead, un disco que mostraba su aversión al pop y que se había publicado el año anterior. (Thom Yorke se unió a Björk en un dúo de *Selmasongs [Canciones de Selma*], el disco que acompañaba a *Dancer in the Dark.)* Pero Björk evitó dar la sensación de estar escribiendo en contra de su público, de lanzar una polémica contra la música popular convencional. Consigue situarse al margen de la multitud al tiempo que no mantiene las distancias respecto a ella. En privado puede deshacerse en críticas sobre gran parte de la música que está haciéndose a su alrededor, pero la amplitud y variedad de sus gustos es real y automática.

No percibí asomo alguno de cinismo o premeditación, por ejemplo, en el modo en que habló de su colaboración con Beyoncé. Cuando le pregunté qué es lo que gustaba de ella, me respondió, con una mirada ligeramente incrédula: «Éste es un disco que tiene que ver con voces y ella tiene la voz más alucinante de todas.»

Aunque Björk renegó muy pronto del mundo clásico, nunca se apartó por completo de él. Posee unos conocimientos básicos del repertorio del siglo XX y se muestra encantada de comentar los pros y los contras de Morton Feldman, Sofía Gubaidulina y Steve Reich. («¡El minimalismo es mi abismo!», dice, su manera de dar a entender que no le gusta.) Ha experimentado de vez en cuando con una fusión directa pop-clásico: una versión de su canción «Cover Me» («Protégeme») incorpora la danza de los pastores de *La Nativité du Seigneur* de Messiaen. Su aventura más audaz fue

cantar fragmentos de *Pierrot lunaire* de Schoenberg en el Festival de Verbier, en Suiza, en 1996. Su incursión en el Schoenberg extremadamente atonal se produjo por invitación del director Kent Nagano. «Para mí fue una experiencia asombrosa», recordaba. «Es muchísimo lo que las canciones dejan en manos de la imaginación de la cantante; como se sabe, fueron escritas originalmente para una cantante de cabaret o una cantante sin formación como yo. Kent Nagano quería que hiciésemos una grabación, pero tuve realmente la sensación de que estaría invadiendo el territorio de personas que llevan cantando esto toda su vida.»

Medúlla, el disco que siguió a *Vespertine,* realiza una típica maniobra Björkiana: avanza hacia delante y mira hacia atrás al mismo tiempo. «Who Is It» y «Triumph of a Heart» («Triunfo de un corazón») resultan tranquilizadoras para quienes tienen en mucha estima el alto nivel de sensualidad de los primeros trabajos de Björk. Sin embargo, con capas contrapuntísticas de partes corales y delicadas armonías en todo momento, el disco es quizás el más «clásico» y «relajado» de Björk hasta la fecha. Los breves interludios no son tanto canciones como estudios de texturas vocales, a la manera de Meredith Monk. Pero resultan cruciales para la concepción del disco por parte de Björk, ya que forjan los lazos entre sus diversos estilos vocales, desde el canto gutural inuit a las cajas de ritmos afroamericanos, si bien siguen siendo las «melodías de ancianas» de Islandia las que ocupan el centro mismo del disco. Tuve la sensación de que *Medúlla* era la plasmación de algo que Björk había imaginado por primera vez cuando era aún muy joven. «A veces, después de mucho tiempo, acabas justo en el mismo punto en el que empezaste», me dijo mientras estábamos montados en la furgoneta en Brasil.

Al cabo de un rato, el esfuerzo por encontrar un lugar para Björk en la geografía de la música popular, clásica, culta, folk, islandesa o no islandesa, parece innecesario. Lo que resulta más valioso de su trabajo es la mirada que proporciona, en momentos relampagueantes, de un mundo futuro en el que las ideologías, teleologías, guerras de estilos y subdivisiones que han definido tanto la música en el curso de los últimos cien años acaban esfumándose. La música recupera su felicidad original, libre tanto del miedo a lo pretencioso que constriñe a la música popular como del miedo a la vulgaridad que constriñe a la música clásica. El artista creativo se mueve una vez más por un *continuum* ininterrumpido, del folk a lo culto y vuelta hacia atrás. De momento, sin embargo, esta utopía cuenta con una única habitante.

Dos meses después de su viaje a Brasil, Björk voló a Londres para supervisar las mezclas de *Medúlla.* Se estableció en los Olympic Studios, en Barnes, un barrio tranquilo al sur del Támesis. El primero en llegar fue Mark Bell, para coproducir cuatro de las canciones e infundirles su magia

ambiental, procesando las voces de maneras que a veces las volvía irreconocibles. La mezcla propiamente dicha recayó en otra eminencia gris de la electrónica inglesa, Mark (Spike) Stent, que ha trabajado con Björk desde los tiempos de *Post.* La sala de control daba a un jardín posterior inglés no muy glamuroso. Pegado al estudio había un invernadero reconvertido, que había concentrado un calor tremendo en este día soleado. Björk estaba sentada en una silla giratoria detrás de una mesa de mezclas de tres metros de ancho. Había dos velas encendidas delante de seis altavoces colocados en lo alto de la mesa.

Las canciones habían evolucionado rápidamente desde la última vez que las había oído, en un estudio del centro de Manhattan, el mes anterior. La sesión con Beyoncé había caído víctima de problemas de calendario, pero los responsables de la percusión vocal —Rahzel y Dokaka— se habían presentado a realizar su parte y habían calentado el sonido. Si los cantantes del coro islandés y Tagaq habían demostrado el poder de la voz para imitar a la naturaleza, los responsables de la percusión vocal habían mostrado su poder para imitar la tecnología. Una «caja de ritmos humana» es un intérprete de hip-hop que imita beats, scratches de platos y otros efectos electrónicos cuando no puede contarse con el equipo. Rahzel está considerado el peso pesado de este arte y es el responsable de buena parte de los bajos del disco. Dokaka, un percusionista vocal de origen japonés, produce sus ruidos de fuego graneado en el registro central. Ahora también puede oírse a Mike Patton gruñendo incisivamente por debajo de la línea principal de «Where Is the Line». «Sí, ahora esto tiene huevos», dijo Björk cuando irrumpió la voz de Patton.

«Who Is It» se había convertido en un tema problemático. La idea de Björk de hacer que el grandioso y desenvuelto himno surgiera a partir de una bruma de armonía coral islandesa no estaba funcionando. La «versión larga» de la canción no acababa de encajar con la música a su alrededor. El resplandor en modo menor de «Vókurö» era suficiente para anclar el disco a la idea nórdica. En cambio, «Who Is It» iba apagándose con lo que suena como las notas de un viejo y jadeante órgano: en realidad, se trata de un sample de la voz de Björk tocado en un teclado. Los percusionistas afrobrasileños también se quedaron a mitad de camino, es de esperar que para ver la luz del día en una de las colecciones de archivo de Björk, aunque aún puede oírse un espectro de sus ritmos en la percusión corporal de «Mouth's Cradle». Se sopesó incluso la posibilidad de cortar el tema «Desired Constellation» («Constelación deseada») a partir del argumento de que su producción electrónica suavemente repiqueteante, a cargo del francés Olivier Alary, tenía un carácter que recordaba demasiado al de *Vespertine.* «No encaja con el concepto», dijo Björk. «Pero no puedes estar siempre atrapada por el concepto. A veces tienes que encontrar cómo salir de una patada.» El hecho de que todos cuantos lo oyeron entraran en trance influyó en Björk para que acabara por incluirlo a pesar de todo.

En «Mouth's Cradle», Björk no estaba satisfecha con la calidad de la grabación de los cantantes islandeses. «El coro debería estar más en el centro de la mezcla, no de fondo», le dijo a Spike. «Más primitivo, más desaliñado.» Dibujó tres gráficos para ilustrar lo que quería. El primero era una caja con una línea atravesándola justo por la mitad. «Ésta es la convención», dijo. «Voces todo esto, beats todo esto. Y esto de aquí —dibujó un segundo gráfico, con una delgada tira identificada como "Björk" debajo del todo— es *Vespertine*, donde yo estaba susurrando, no ocupando demasiado espacio en la mezcla. En resumidas cuentas —hizo una caja con una amplia elipse en el centro—, esto es lo que queremos ahora. Las voces ocupan el lugar de las guitarras, la percusión, etcétera.» Spike estudió el gráfico con expresión de perplejidad. Resultaba claro y convincente por sí mismo, pero parecía indeciso sobre cómo convertirlo en sonido. «Estoy un poco preocupada», añadió ella. «No estoy intentando ser negativa. La única cosa que no me entusiasma tanto...»

Se movilizaron grabaciones que respaldaran su gráfico. Björk mencionó la *Misa criolla* de Ariel Ramírez, que puso música al texto de la misa en forma de canciones folclóricas andinas; se trata de una pieza en la que el coro tiene un sonido penetrante y sin refinar. Mark Bell descargó la música de Internet, pero en esa versión el coro sonaba insípido. Por fin alguien encontró la grabación original en casa de Björk. Pusimos la grabación y hablamos sobre ella. Björk trajo su portátil iBook al estudio para poner otros ejemplos musicales de su biblioteca en formato MP3. A continuación asistimos a un viaje por la música moderna y antigua: un tema o dos de *Dolmen Music* de Meredith Monk, el Coro Hamrahlid cantando el quejumbroso villancico navideño «Maríukvaeði»; la veterana cantante vanguardista Joan La Barbara y el antiguo percusionista de Soft Machine, Robert Wyatt, cantando piezas de John Cage. El momento realmente desconcertante llegó cuando Björk hizo sonar, después de treinta segundos de Justin Timberlake cantando «Rock Your Body» («Balancea tu cuerpo»), otros treinta segundos de *Stimmung (Afinación)›* de Stockhausen.

—Es muy sencillo —dijo Björk—. Un poco de Justin, un poco de Karlheinz. Pero no world music. Y no pop, y no música vanguardista, y no clásica, y no música religiosa. ¿No lo veis? Una especie de... —y emitió un suave rugido, con su mano extendida con un gesto estilizado.

—¿Eslavo? —preguntó Spike.

—Exactamente —dijo Björk—. «Eslavo» es la palabra. Pero con una pizca de David Beckham.

Los supuestos problemas del matrimonio de David Beckham con Victoria (la Spice pija) Beckham ocupaban páginas y páginas de los tabloides británicos en aquel momento y Björk confesó que la historia le parecía fascinante.

—Exactamente —dijo Spike, con la luz asomando en su rostro—. Creo que estoy empezando a pillarlo. Todas estas cosas tienen un sonido realmente

natural en lo vocal. Una sola voz en un espacio natural, como una vieja sala o una catedral.

—¡Nada de iglesias! —gritó Björk.

—Eso, nada de iglesias —dijo Spike.

Se volvió hacia uno de sus ayudantes y dijo: «Pídeme un TC6000.» El TC 6000, me dijo Valgeir, es un aparato de reverberación que le permitió a Spike añadir efectos espaciales a las voces sin alterar el balance.

Björk reprodujo todo el diálogo incidiendo en la parte graciosa para que la gente se riera, pero, como de costumbre, estaba apuntando a algo serio y concreto. Después habló más sobre su idea «eslava». «A veces utilizo palabras como "pagano" —dijo—. Pero son cosas que digo para hacer entender algo, no porque tenga una imagen en mi cabeza. Pero hay un sentimiento. Un sentimiento que llevo dentro de mí y que quiero situar realmente en el centro de este disco. Como algo parecido a la música folk, pero despojada de cualquier cosa folk.»

Björk me pidió una definición de la palabra «iconoclasta». Mientras recordaba las clases que me dieron los domingos en una escuela ortodoxa griega, dije que se trataba de un movimiento radical dentro de la Iglesia para poner fin al empleo de iconos, a cualquier representación visual de Jesús. Björk me miró un poco decepcionada. «Muy bien», dijo. «Alguien me contó que significaba no sólo destrozar iconos, sino también dar forma a otros nuevos para que ocuparan su lugar. Hacer tus propios iconos para sustituir a los viejos.»

Hubo algunos otros cambios importantes en las siguientes semanas. Björk grabó una canción gutural llamada «Submarine» («Submarino»), con Robert Wyatt, en casa de este último. Elaboró una versión vocal con piano de «Oceania», la canción de las Olimpiadas, con Nico Muhly, el joven compositor radicado en Nueva York; luego decidió una vez más mantenerse fiel al concepto y utilizar voces corales retorcidas electrónicamente. Mark Bell se encargó de seguir puliendo pequeños detalles hasta el último minuto. Pero, en su mayor parte, *Medúlla* estaba terminado y Björk parecía prudentemente eufórica con su trabajo.

La última noche que estuve en Londres, Matthew Barney vino al estudio. Se sentó con unos auriculares a oír lo que había hecho Björk. Isadora, la hija de ambos, estaba jugando con unos bloques de madera que representaban los animales del Arca de Noé. Mark Bell subió la música en los altavoces para competir con el sonido del repiqueteo de una fuerte lluvia primaveral sobre el tejado. Björk empezó a bailar lentamente por la habitación con su hija en sus brazos. «Tengo el enorme placer», cantó la compositora, «de, por fin, dejarme llevar».

9
SINFONÍA DE MILLONES

LA MÚSICA CLÁSICA EN CHINA

En la primavera de 2008, Chen Qigang, un compositor chino que estaba supervisando el programa musical para la ceremonia inaugural de las Olimpiadas de Pekín, recibió un Premio a los Alentadores del Espíritu Nacional en un acto celebrado en Pekín al que fue invitada la prensa. Fue uno de los diez artistas y empresarios que recibió el premio, concedido por gentileza de la revista china *Life* y de Mercedes-AMG, la división de vehículos de alto rendimiento de Mercedes-Benz. La ceremonia de entrega de premios, característica de la China moderna, con su mezcla de grandilocuencia nacionalista, excesos materialistas y estrafalarias muestras culturales, se celebró en la zona artística 798, un enorme y tenebroso complejo de fábricas que se han reconvertido en un espacio para exposiciones. Estaban expuestos cuatro vehículos AMG, rodeados por modelos ataviadas con unos vestidos de lamé plateado, lo que supongo que se trataba de un homenaje involuntario a *James Bond contra Goldfinger*. En las paredes y el techo de la fábrica se hallaban proyectadas las palabras «Voluntad», «Poder» y «Sueño», con sus equivalentes en caracteres chinos. «Creemos que Mercedes-AMG infundirá un vigor nuevo y poderoso a la cultura automovilística nacional china», dijo Klaus Maier, el presidente de Mercedes-Benz China. Chen se encontraba de pie a un lado, con una expresión burlona en su cara. Antes de que empezara la ceremonia me había dicho: «No tengo ni idea de lo que está pasando.»

Mientras que los músicos clásicos de todo el mundo suspiran por un destello de atención por parte de los medios de comunicación, sus homólogos en China no tienen ningún problema a la hora de situarse en primer plano. La música clásica occidental es un gran negocio o, al menos, un negocio oficial. A Chen Qigang, un hombre de modales suaves cuyas obras sintetizan elegantemente los elementos modernistas occidentales y los chinos tradicionales, se le había recordado esto el año anterior, cuando regresó de París, donde había residido desde 1984, para volver a instalarse en Pekín, donde había vivido durante la Revolución Cultural. En una conversación que mantuvimos en su apartamento de Pekín, recordó el mundo de su juventud como un lugar represivo, bárbaro, en el que estaba prohibida la música clásica. Luego, en París, se había acostumbrado a una cultura en la que la

misma pequeña cohorte de entendidos asistía a conciertos de nueva música noche tras noche. En un viaje a Pekín en 2007, Chen fue convocado a una reunión con el director de cine Zhang Yimou, que había dirigido *Héroe* y *La casa de las dagas voladoras*, y que estaba a cargo de las ceremonias de las Olimpiadas. Zhang preguntó si Chen tenía algún «tiempo libre» en 2008. El día siguiente, el compositor se reunió con responsables de las Olimpiadas, que le pidieron que cancelara sus planes futuros. Chen accedió y aceptó una oferta para hacerse cargo del programa de música, no sólo porque sintió la presión oficial, sino porque le hacía gracia el reto de dirigir a una comitiva de cincuenta compositores, de géneros tanto clásicos como populares, para entretener a oyentes y espectadores de todo el mundo. En Estados Unidos, añadió, a ningún compositor clásico se le confiaría una tarea así.

«Durante los últimos quince o veinte años la música clásica ha estado muy de moda en China», me dijo Chen, en francés. «Las salas están llenas. Hay muchos estudiantes. Puede que haya también algunas dificultades. Pero en el sistema educativo hay un fenómeno muy poderoso en juego. Cuando visité mi vieja escuela de primaria descubrí que, en una clase con cuarenta alumnos, treinta y seis estaban estudiando piano. Esto apunta al futuro.»

Músicos, administradores y críticos que viajan a China han vuelto recientemente murmurando observaciones del tipo de «la música clásica está explotando» y «el futuro de la música clásica se encuentra en China». Parece ser que entre treinta y cien millones de niños están estudiando piano, violín o ambos, dependiendo de cuál sea la fuente consultada. Cuando la Filarmónica de Nueva York viajó a Pekín en febrero de 2008, la agencia Associated Press ofreció este resumen de una conferencia de prensa ofrecida por Lorin Maazel: «“Mientras se enfrenta a una popularidad cada vez menor en Occidente, la música clásica podría encontrar a su salvador entre la gran población de China que se muestra cada vez más interesada por otras culturas”, afirmó el director titular de la Filarmónica de Nueva York.»

Después de una visita a Pekín, yo abrigaba algunas dudas sobre el hecho de que China tuviera la supuesta llave del futuro musical. Puede que las salas de concierto estén llenas y los conservatorios atestados, pero la música clásica se ve perjudicada por las presiones comerciales y políticas. El clima creativo, con su sistema de castigos y recompensas, sigue asemejándose al de la última época de la Unión Soviética, que influyó enormemente en el desarrollo de las instituciones musicales de China. Al mismo tiempo, el paisaje sonoro de Pekín muestra una riqueza tan caótica como la de cualquier ciudad occidental: noches de música experimental, conciertos indie-rock empapados de actitudes a la última moda, ídolos pop haciendo el memo en monitores de alta definición de grandes centros comerciales, jubilados cantando ópera de Pekín en los parques. En el *Li Chi*, o *Libro de los ritos*, se lee lo siguiente: «La música de un Estado bien gobernado es pacífica y alegre [...] la de un país en estado de confusión está llena de resentimiento [...] y la de un país moribundo es quejumbrosa y meditabunda.» Los tres tipos de música, junto con otros que

bien podrían haber confundido a los eruditos confucianos, se entrecruzan en la República Popular.

El símbolo externamente más impresionante de la ambición musical de China es el Centro Nacional para las Artes Interpretativas, una colosal cúpula, de no mucha altura, recubierta de titanio, situada en el flanco oeste de la plaza de Tiananmen. Se encuentra rodeada por representaciones del Estado bien gobernado: justo al lado se encuentra la Gran Sala del Pueblo, y Zhingnanhai, el complejo de edificios de la dirección del Partido, se extiende a lo largo de la avenida. Una inscripción colocada encima de la entrada del centro lleva la firma de Jiang Zemin, que fue el presidente de China entre 1993 y 2003, y que hacía gala de su admiración por la música clásica de forma ostentosa. (Tras la muerte de Deng Xiaoping, Jiang dijo a la prensa que se había consolado escuchando el Réquiem de Mozart durante toda la noche.) El presidente del centro, que los pequineses llaman el Huevo, es un potentado local llamado Chen Ping, que ha construido grandes centros comerciales de lujo en la parte oriental de la ciudad. Originalmente estaba previsto que el complejo se inaugurara en 2004, pero Paul Andreu, el arquitecto, hubo de reevaluar el diseño después de que otro de sus proyectos, una terminal del Aeropuerto Internacional Charles de Gaulle, sufriera un desplome parcial. Cuando se inauguró por fin el edificio, a finales de 2007, Chen Ping lo describió como un «ejemplo concreto del creciente poder suave y la fuerza nacional global de China».

Por lo que respecta a la arquitectura, puede que el edificio esté a la altura de su abultado coste, pero, como un lugar para la interpretación de música, el Huevo es problemático. Hay dos salas principales: el teatro de ópera, con capacidad para dos mil cuatrocientos espectadores, y la sala de conciertos, con un aforo de dos mil localidades. La sala de conciertos tiene una acústica relativamente clara, pero carece de calidez. En la parte más alta del anfiteatro del teatro de ópera, donde el sonido debería tener la mejor calidad, la orquesta suena metálica y falta de color. Son pocas las pruebas que indiquen que las consideraciones musicales desempeñaran un papel a la hora de confeccionar el diseño. Ningún acústico serio hubiera aprobado las bolsas de espacio adicional de la sala, en las que el sonido rebota de un lado a otro y acaba por perderse.

Las interpretaciones propiamente dichas se resentían si se comparaban con lo que se oye en una noche normalita en Nueva York, Londres, París o Berlín. Mostraban las limitaciones inevitables de una cultura clásica que tiene menos de un siglo de historia y que se ha visto perturbada periódicamente por las agitaciones políticas. El sistema de educación musical chino puede producir solistas notables, pero aún tiene que desarrollar la amplitud de talento y la mentalidad de colaboración que hacen posibles las grandes orquestas. Las

secciones de cuerda son, por regla general, refinadas; las de madera y metal amenazan con traspasar los oídos. En mi primera visita al Huevo, vi una producción de *Turandot* con la orquesta y el coro del Teatro de Ópera de Shanghai. Las trompetas dejaron escapar una penetrante nota falsa en el primer compás, tras lo cual siguieron numerosas desventuras; a veces sonaba como si una orquesta municipal se hubiera visto reforzada por miembros de una banda universitaria. Sin embargo, las asperezas resultaban extrañamente persuasivas. La idea de la producción era reclamar la fantasía italianizada y romantizada de la China imperial plasmada por Puccini; Chen Xinyi, el director de escena, emuló los valores del teatro chino tradicional, y el compositor Hao Weiya se encargó de suministrar una fluida aunque algo deslavazada conclusión para la ópera, que Puccini dejó incompleta tras su muerte. En ese sentido, la crudeza del sonido contribuía a lograr el efecto deseado, aunque no fue la de esa noche una experiencia que me quedara con ganas de repetir.

El público abarrotó prácticamente la sala en *Turandot* y en el resto de los espectáculos que vi en el Huevo. El dato tiene su importancia si se tiene en cuenta el precio de las entradas; por un asiento en la parte más alta del anfiteatro del teatro de ópera pagué cuatrocientos ochenta yuanes: unos cincuenta euros. El precio es considerablemente más alto que el que hay que pagar por una entrada equivalente en la Metropolitan Opera, y vertiginosamente alto si se piensa que un administrativo de nivel bajo en una empresa china gana sólo alrededor de doscientos ochenta euros al mes. Pero no todo el mundo tiene que pagar para entrar. Grandes cantidades de entradas se reservan para políticos, diplomáticos, presidentes de empresas y clientes importantes; algunos no llegan siquiera a acudir, lo que se traduce en filas enteras de asientos vacíos en espectáculos para los que se han agotado supuestamente todas las localidades, mientras que otros se salen antes de tiempo para asistir a otro acto o para huir del aburrimiento. Un compositor de Pekín me dijo desdeñosamente que gran parte del público era gente que sentía curiosidad por el edificio y que desaparecía una vez que la habían satisfecho.

Fue alentador, sin embargo, ver a tantos jóvenes en la sala, muchos más de los que se ven en la mayoría de las salas de concierto o los teatros de ópera estadounidenses. En un concierto de la Orquesta Sinfónica Nacional China, bajo la dirección de Michel Plasson, estuve observando cómo un grupo de adolescentes, pertrechados con BlackBerrys adornadas con joyas y vestidos con vaqueros A.P.C., además de otros símbolos de los nuevos ricos, se emocionaban con la versión ruidosamente enérgica que ofreció la orquesta de la *Symphonie Fantastique* de Berlioz, dejando de lado sus envíos de mensajes de texto para aplaudir después de cada uno de los movimientos. En general, los oyentes se comportaron de un modo más informal de lo que yo estaba acostumbrado: algunas personas mayores, siguiendo la etiqueta más relajada de la Ópera de Pekín, hablaban entre ellas, señalaban al escenario o leían el periódico. El barullo impedía a veces concentrarse —los acomodadores

fracasaban en buena medida en su intento de impedir que se hicieran fotos o vídeos—, pero todo ello resultaba refrescante en comparación con la afectada solemnidad que invade las salas de concierto occidentales. La música no se daba por sentada; Berlioz aún tenía la capacidad de conmocionar.

La juventud del publico del Huevo refleja lo verdaderamente asombroso del panorama clásico chino: el número sorprendente de personas que están estudiando música en la actualidad, ya sea en escuelas o con profesores particulares. El Conservatorio de Sichuan, en Chengdu, tiene al parecer diez mil alumnos; la Juilliard School de Nueva York cuenta, por comparación, con ochocientos. Un estudiante de instituto estadounidense que se pase tocando el piano varias horas al día tiene todas las papeletas para ser tildado de lo más parecido a un bicho raro; en China, una rutina así resulta normalísima.

El violista Qi Yue, un joven profesor de la Universidad Renmin, me explicó los diversos factores que están impulsando el aumento de las clases de música. Por una parte, a los alumnos que demuestran tener dotes musicales se les permite obtener menos puntos en el *gaokao,* el examen de admisión en la universidad, un sistema no muy diferente del que rige para los atletas en Estados Unidos. El sistema de conservatorios ha atesorado también una historia de haber fomentado la aparición de estrellas del pop, que dan lugar a legiones de imitadores. Cui Jian, el fundador del rock chino, tocaba la trompeta en la Sinfónica de Pekín en los años ochenta antes de emprender una carrera pop. El Conservatorio de Sichuan produjo a la cantante pop Li Yuchun, que, en 2005, entró como concursante en *Super Girl (Super Chica*), una versión china de *Operación Triunfo,* y ganó el concurso con un estilo teñido de hip-hop, al tiempo que rompía con los clichés asociados tradicionalmente a su género. (Con cientos de millones de votos emitidos en forma de mensajes de texto, *Super Girl* ha sido calificado de la mayor elección democrática de China. Quizá por este motivo, el programa dejó de emitirse después de la temporada de 2006.)

Qi me llevó a visitar el Conservatorio Central, el buque insignia de la educación musical china, en compañía de su antiguo profesor, el violista Wing Ho. De las salas de ensayo salían melodías familiares: Chopin de los pianistas, Rossini de los cantantes, Chaikovski de los violinistas. Cuando me asomé a una clase de composición, sin embargo, resultó estar versando sobre cómo realizar arreglos de música pop. Un estudiante de pelo enmarañado y pertrechado con una camiseta llamado Zhang Tianye estaba inclinado sobre un terminal de ordenador, trabajando en una mezcla de batería, guitarra, piano y bajo. Cuando le pregunté qué música le gustaba, me dijo que escuchaba «fundamentalmente pop, a veces clásica». Otro alumno, Qu Dawei, se sentó al piano para tocar un solo medio romántico y medio jazzístico, un poco a la manera de Gershwin. En otras palabras, matricularse en un conservatorio en

China no significa automáticamente que exista un verdadero interés por la música clásica. Sin embargo, el entremezclamiento de géneros puede tener el efecto saludable de integrar la tradición europea en el mundo más amplio de la cultura.

Al igual que la mayoría de los músicos serios chinos, Qi Yue rechazó amablemente la idea de China como un paraíso clásico, aunque predijo que se convertiría en un importante mercado dentro de veinte o treinta años. Long Yu, el más destacado director de orquesta de China, compartía en gran medida esta predicción. «Si se miran las cosas desde fuera, los periódicos dicen que China es el mayor país musical del mundo, o que millones de niños están estudiando piano», me dijo. «Yo no soy tan optimista. Lo cierto es que hago todo lo que está en mi mano para servir a las personas que necesitan realmente las bellas artes y la música clásica. No tengo la obligación de conseguir que le guste a todo el mundo.» Long Yu —un músico educado en Alemania, con un gran encanto personal y que persigue lo que quiere con la determinación de un bulldozer— dirige el Festival de Música de Pekín, ha hecho de la Filarmónica de China la mejor orquesta de China y ocupa puestos en Guangzhou y Shanghai. Para mantener las conexiones políticas, forma parte del Congreso Consultivo Político del Pueblo Chino. Pero se mantiene a una cierta distancia de la idea de la música clásica como «cultura oficial»; ha buscado financiación procedente de fuentes privadas y ha tratado de mantener baratos los precios de las entradas. Resulta notable que aún tenga pendiente actuar en el Huevo.

Para un músico del nivel de Long Yu, la política es inevitable. Desde las protestas en la plaza de Tiananmen de 1989, el Partido ha puesto freno a la disensión no sólo tomando medidas drásticas contra las voces rebeldes, sino también recompensando a aquellos que evitan correr riesgos. Richard Kraus, en su libro *The Party and the Arty in China {El Partido y las artes en China),* escribe: «Hacia 1992, el Partido había renunciado ya a intentar purgar a todas las voces disidentes y optó, en cambio, por la estrategia de instar a todas las instituciones artísticas a esforzarse para que ganaran más dinero.» Cabe esperar que aquellos que trabajan dentro del sistema lleguen a un estadio en el que puedan ganar premios, obtener sinecuras, ocupar puestos relevantes y recibir un buen salario por sus clases. Los artistas acaban censurándose a sí mismos, una costumbre muy arraigada en la historia china. Tras la fachada diligente se percibe un grado notable de preocupación política. Las críticas se asemejan con frecuencia a notas de prensa; me dijeron, de hecho, que las instituciones que organizan conciertos pagan por costumbre a los periodistas para que les dispensen un tratamiento favorable. Los críticos se sienten presionados para expresar juicios positivos y, si no lo hacen, es posible que reciban una reprimenda o sean acosados por sus colegas. Un crítico con el que hablé se hartó y dejó por completo de escribir sobre música.

«Si no eres libre tú mismo, ¿cómo puedes interpretar la música libremente?», me dijo el antiguo crítico musical. Nos vimos en el lobby del hotel Grand Hyatt de Pekín, situado encima de Oriental Plaza, el más chillón

de los centros comerciales de Chen Ping. Hombres de negocios cerraban contratos en las mesas contiguas mientras Norah Jones susurraba por los altavoces. «Es muy triste», siguió diciendo el crítico. «La libertad es lo más grande y afecta a todo. La gente tiene miedo y se comporta de un modo que asusta a otros. No estoy hablando únicamente de música, estoy hablando de muchas profesiones. Hay mucho más que decir y a veces no sé por dónde empezar. Hay muchas cosas que no se me quitan de la cabeza.»

La música occidental llegó formalmente a China en 1601, cuando el misionero jesuíta Matteo Ricci regaló un clavicordio a Wanli, el emperador de la dinastía Ming que se mantuvo durante más tiempo en el poder. Como cuentan Sheila Melvin y Jindong Cai, en su apasionante libro *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chínese (Rapsodia en rojo: cómo la música clásica occidental se volvió china)*, los eunucos del emperador experimentaron con el instrumento durante algún tiempo y luego lo dejaron arrumbado. Se mantuvo intacto dentro de una caja durante varias décadas, hasta que Chongzhen, el último de los soberanos Ming, lo descubrió y buscó a un sacerdote jesuíta alemán para que le explicara cómo funcionaba. De los sucesivos emperadores, Kangxi y Qianlong fueron quienes mostraron el mayor entusiasmo por la música occidental; este último, que gobernó en China durante buena parte del siglo XVIII, reunió en un momento dado a una orquesta de cámara completa, con los eunucos vestidos con ropas y pelucas europeas.

No fue hasta el siglo XIX cuando la música occidental se difundió realmente más allá de los muros de los palacios imperiales, a menudo en forma de bandas militares y municipales. La primera orquesta que puede ser calificada de tal fue la Orquesta Municipal de Shanghai (más tarde la Sinfónica de Shanghai), que empezó a tocar en 1919, bajo la dirección de un virtuoso italiano expatriado llamado Mario Paci. En un principio, la orquesta tenía sólo instrumentistas extranjeros y se mantuvo dentro de los límites de los asentamientos coloniales de Shanghai, pero Paci trató de llegar posteriormente a la población china. En 1927, Xiao Youmei, un pianista y compositor formado en Alemania, fundó el Conservatorio de Shanghai, la primera escuela de música de estilo occidental en suelo chino. El crecimiento de la vida musical en Shanghai se benefició de una animada comunidad de aventureros, exiliados y, con el ascenso del nazismo, refugiados judíos alemanes; en el claustro del Conservatorio de Shanghai había colegas de Schoenberg y Berg.

Mao Zedong, al hacerse con el poder, en 1949, alentó en un principio la música importada, aunque la mantuvo dentro de límites ideológicos estrictos. Estuve buscando en la biblioteca del Conservatorio Central números antiguos de *Música del Pueblo*, una revista del centro cuyo primer número apareció en 1950, el año en que se fundó el conservatorio. Había letras para canciones

tituladas «Estamos ocupados produciendo» y «La cancioncilla al entregar tu grano». Cada artículo, resaltaron mis compañeros, empezaba con un espasmo automático de retórica revolucionaria: «Nuestros trabajadores musicales deben desarrollar las actividades musicales del pueblo con un celo ilimitado.» Sin embargo, los compositores llevaron a cabo de forma intermitente intentos para modernizar su arte, especialmente durante el período de las Cien Flores, cuando Mao les permitió «aplicar principios extranjeros apropiados y utilizar instrumentos musicales extranjeros».

La llegada de la Revolución Cultural, en 1966, acabó por cerrar las puertas del Conservatorio Central. La música clásica occidental fue suprimida, junto con la mayor parte de las tradiciones nativas de la época imperial. Para sustituir el repertorio existente, Jiang Qing, conocida como la Señora Mao, encargó un grupo de ocho partituras «modélicas» compuestas a partir de temas revolucionarios. La más famosa de todas fue el ballet *Destacamento rojo de mujeres*, que cuenta con una partitura de un cierto encanto kitsch en una vena clásico-ligera, con un despliegue de sonidos chinos nativos. Los compositores tuvieron que trabajar dentro de los lindes estilísticos a menudo peculiares que estableció Jiang Qing; en una ocasión, ensalzó la banda sonora de Aaron Copland para *The Red Pony (El pony rojo)y* mientras que en otra decretó que la tuba era ilegal.

El bajo de ópera Hao Jiang Tian, quien, durante su estancia en Pekín, se encontraba cantando el papel de Timur en *Turandot*, me describió lo que suponía estudiar música en medio de la demencia de la Revolución Cultural. Sus primeras interpretaciones musicales fueron como acordeonista y cantante en el Equipo de Propaganda del Pensamiento de Mao Zedong de la Fábrica de Calderas de Pekín. (Cuenta estas experiencias en unas interesantes memorias, *Along the Roaring River [Por el rugiente río]).* El padre y la madre de Tian trabajaban para el Conjunto de Canciones de Danzas del Ejército de Liberación del Pueblo de Zhongzheng, como director y compositora, respectivamente, pero pasaron a estar bajo sospecha y finalmente hubieron de abandonar Pekín. Un día, el padre de Tian dijo que la familia tenía que deshacerse de su colección de discos. Tian recuerda, con un estremecimiento, la alegría infantil que sintió mientras hacía añicos los discos.

Con el relajamiento de la Revolución Cultural, a comienzos de los años setenta, la música occidental volvió a introducirse poco a poco en la vida china. Cuando Henry Kissinger visitó por primera vez China, en 1971, como paso previo de la histórica gira realizada por Richard Nixon, Zhou Enlai sugirió que la Filarmónica Central —la orquesta ahora conocida como la Sinfónica Nacional China— tocara una obra de Beethoven en honor de los orígenes alemanes de Kissinger. Jiang Qing y sus camaradas se dedicaron a examinar las sinfonías de Beethoven en busca de errores ideológicos. La *Heroica* fue rechazada debido a su vinculación con la figura imperialista de Napoleón; la Quinta no superó la prueba porque se afirmó que era fatalista. La Sexta Sinfonía, con sus saludables evocaciones de pájaros y arroyos

susurrantes, pasó la inspección. Cuando la Orquesta de Filadelfia realizó una gira por China en 1973, pensaba tocar originalmente la Quinta, pero, después de que se dieran a conocer los puntos de vista de Jiang Qing, la orquesta hubo de ingeniárselas a duras penas para encontrar partituras de la Sexta y poder tocarla.

Tras la muerte de Mao y la caída de Jiang Qing, los músicos clásicos salieron de sus escondites. Cuando volvió a abrir el Conservatorio Central, en 1978, se presentaron dieciocho mil personas para el centenar de plazas disponibles. En aquella primera clase se encontraban presentes un grupo de compositores que definen la música china contemporánea en la actualidad: Tan Dun, Chen Yi, Zhou Long, Chen Qigang y Guo Wenjing. Bajo la dirección de diversos mentores que dieron clase temporalmente en el centro —entre ellos el modernista expatriado Chou Wen-chung, que se había ido a Estados Unidos en 1946 y que habría de ocupar más tarde un puesto en la Universidad de Columbia—, estos compositores se occidentalizaron a gran velocidad y se convirtieron en consumidores de serialismo, procedimientos aleatorios y otras novedades. De resultas de ello produjeron vitales y novedosas combinaciones de sonidos, especialmente cuando añadieron a la mezcla las melodías claramente delineadas y los timbres discordantes de la música tradicional china. A casi todos los estudiantes se les había obligado a realizar trabajos manuales o estudiar música folclórica en el campo durante la Revolución Cultural y llegaron al conservatorio con unos profundos conocimientos del patrimonio chino.

A continuación llegó una diáspora. Chen Qigang se fue a París a estudiar con Messiaen. Tan Dun, Chen Yi y Zhou Long viajaron a Nueva York para trabajar con Chou Wen-chung; los tres fijaron su residencia en la ciudad. Tan se decantó rápidamente hacia el mundo musical vanguardista de Nueva York, especialmente hacia el universo de John Cage. Por medio de la combinación de los procesos aleatorios y de los ruidos naturales de Cage con suntuosas melodías románticas, Tan se inventó una especie de vanguardia que fuera del agrado del gran público. En 2008, en el Huevo, demostró esa sensibilidad con un concierto de «música orgánica», con la Sinfónica Juvenil China; en *Paper Concerto (Concierto para papel)* y *Water Concerto (Concierto para agua)›* la percusionista japonesa Haruka Fujii arrugó papeles y agitó la superficie del agua en cuencos amplificados y otros recipientes. En otro alarde de presentación de su producto, Tan relaciona esta música con rituales chamánicos de la provincia de Hunan, en la que se crió. Con gestos de fusión tan habilidosos, Tan ha satisfecho las ansias occidentales de una música de apariencia auténtica, basada en el folclore.

Muchos de los compositores de la generación del 78 han trabajado para lograr reconciliar la vanguardia y los valores populistas. «En Occidente, nuestra situación como compositores es muy triste», me dijo Chen Qigang. «En los años cincuenta perdimos el control de la situación, no sólo porque los compositores populares tomaron la delantera, sino porque nosotros cedimos el

terreno. “Evolucionamos” hasta el punto de que ya no sabíamos nada sobre el arte de escribir una melodía. Llevamos una especie de no existencia dentro de la vida musical.» Refiriéndose a su experiencia olímpica, añadió: «Ahora entiendo qué difícil es componer una alegre cancioncilla.» Ningún compositor ha afrontado ese desafío con tanto entusiasmo como Tan Dun, cuya propuesta para la ceremonia olímpica fue una balada pop que se movía radicalmente entre lo sublime y lo banal y que llevaba por título «Un mundo, un sueño». Concebida en asociación con David Foster, compositor de canciones y productor, la canción de Tan ha sido grabada por Andrea Bocelli, el tenor que cultiva un repertorio crossover y cosecha discos de platino, y Zhang Liangying, otra concursante de la edición de 2005 de *Operación Triunfo*. «You are me and I am you» («Tú eres yo y yo soy tú»), cantan juntos, en inglés. Desgraciadamente, no continúan diciendo: «I am the Walrus» («Yo soy la morsa»).[5]

Después de pasar varios días en los monumentales alrededores de la plaza de Tiananmen, me alivió el hecho de recibir una invitación para almorzar en casa de Hao Jiang Tian, el cantante que destrozó los discos de su familia, y su mujer, la genetista y pianista Martha Liao. Viven en un edificio de diseño suizo con un extraordinario sistema de ventilación, que mantiene a raya el aire acre de Pekín. Tian y Liao invitaron también a Guo Wenjing, que, de los compositores de la generación de 1978, es el menos conocido en Occidente, debido principalmente a que nunca estudió en el extranjero. En ciertos sentidos, se trata del más interesante de todos, porque ha conseguido un grado sustancial de independencia dentro del ambiente en ocasiones sofocante de la música china. Su obra despide una vaharada de peligro.

Guo causa, de entrada, la impresión de ser una persona sencilla. Su aspecto es el de un perpetuo estudiante universitario, con su cara cuadrada resaltada por dos gafas de gruesa montura y un flequillo en forma de sierra de color negro azabache. Pero enseguida asoma un cierto carácter indómito en su personalidad. Procede de Chongqing, en la provincia de Sichuan. Su conversación tiene un dejo ligeramente percutivo, acentuado con amplios gestos y abruptas exclamaciones.

En el centro mismo de la obra de Guo encontramos un conocimiento enciclopédico de la música tradicional china. En los años ochenta recopiló canciones folclóricas en las montañas situadas en torno a la parte septentrional del río Yangtzé. Su héroe era Béla Bartók, que mostró cómo un compositor podía sumergirse en materiales folclóricos al tiempo que conservaba una potente personalidad individual. Guo se sentía también atraído por Dmitri Shostakovich, el maestro de la sinfonía soviética: las obras de madurez de Guo, con sus ritmos marciales, sus destellos de ingenio mordaz y sus clímax explosivos, tienen mucho en común con las de Shostakovich, a pesar de que el

material musical sea drásticamente diferente. El eternamente ambiguo Shostakovich podría haber sido también un modelo para Guo cuando atravesaba un terreno político altamente peligroso; aunque el catálogo de Guo contiene piezas «oficiales», como una obertura que celebra la reabsorción de Hong Kong por parte de China, también ha puesto música a la poesía de Xi Chuan, un audaz y enigmático escritor que tenía vínculos con las protestas estudiantiles de 1989.

Durante un tiempo, Guo dirigió el departamento de composición del Conservatorio Central. Dimitió porque, dijo de manera cortante, «no me gustaba. No soy bueno haciendo muchas cosas a la vez». Pocas noches antes había oído una sinfonía coral de Tang Jianping, el actual responsable de composición del conservatorio. Con ayuda de miembros del Conjunto de Canciones y Danzas de Mongolia Interior, la sinfonía contaba la vida y la época de Genghis Khan. Se parecía enormemente a las piezas pseudofolcloristas que los compositores soviéticos producían diligentemente en honor de nacionalidades no rusas. Éste es el tipo de cometido que Guo puede ahora, por regla general, evitar. Sigue dando clase, aunque se siente desanimado por la tendencia imperante entre los compositores chinos más jóvenes de copiar tendencias europeas con objeto de establecer sus credenciales académicas. «Digamos que hay un joven compositor que escribe en el estilo de una de las óperas revolucionarias de Jiang Qing», dijo. «Hoy, otros lo criticarían porque no suena como Luciano Berio. Pero yo diría: “Mira, él tuvo las agallas de hacer algo por lo cual todo el mundo lo critica. Algo debe de tener de bueno.”»

De hecho, Guo está prosiguiendo, con mayor sutileza, una idea musical que dominó los años revolucionarios: combinar técnica occidental con tradición china. Piezas teatrales como *Wolf Cub Village (Pueblo del lobezno)* y *Poet Li Bai (Poeta Li Bai)* y piezas sinfónicas como *Chou Kong Shan (Montaña triste*, *desolada)* y *Suspended Ancient Coffins on the Cliffs in Sichuan (Antiguos ataúdes suspendidos en los acantilados en Sichuán*J, sitúan a los oyentes frente a sonoridades descarnadas, afiladas, violentas arremetidas de percusión, exuberantes y estruendosas tundas de gongs y, en las óperas, técnicas vocales extremas que representan estados psicológicos extremos. Si Guo se aparta en ocasiones hacia el lado equivocado de la línea divisoria entre grandeza ritual y monotonía, provoca invariablemente un fuerte impacto. Algunos versos de *Poet Li Bai*, que describe a uno de los grandes espíritus del taoísmo, parecen servir de compendio de su personalidad: «Indómito y libre / como mi poesía, / ¿voy a encorvarme ante hombres de poder / y negarme una hora placentera?»

En el almuerzo, Guo estaba risueño, pero en un momento dado conseguí que se molestara. Mientras hablábamos de la música de Chen Qigang, dije que sus timbres refinados, que flotaban libremente, sugerían una afinidad entre la composición china moderna y el mundo sonoro de Debussy y Messiaen. Guo extendió sus brazos, tirando casi las cosas que se encontraban sobre la mesa, y

proclamó: «Esta opinión demuestra que los extranjeros no entienden a China. Aquí la música no tiene nada que ver con Francia. Dirección contraria. Gusto diferente.» A continuación, una vez defendida su postura, sonrió. Mantuvo dos dedos regordetes en el aire, como si estuviera a punto de impartir una bendición. «Soy antimodas. Siento menosprecio por las modas. Quiero mantenerme al margen de toda esa cuestión de sonar a Occidente o sonar a Oriente. Los compositores no europeos tienen que tener siempre su identidad cultural, sus símbolos. En Alemania o Francia tienen verdadera libertad. Disfrutan de la libertad absoluta de escribir lo que quieran. Claro que», sus ojos se iluminaron, «si son tan libres, ¿por qué acaban sonando todos igual?».

Si Guo Wenjing es un compositor con un pie en el mundo oficial y otro pie fuera, el artista sonoro, crítico y empresario Yan Jun vive una existencia casi enteramente independiente. «Son muy aburridos, muy peligrosos para la vida, peligrosos para los corazones y para las mentes de los jóvenes», dijo Yan de los mundos musicales académico y profesional. «Vas a la escuela, pierdes tu alma. Aprendes cómo formar parte del sistema oficial. No tiene nada que ver con la música.» Aunque los vanguardistas de todas las grandes ciudades adoptan una postura similar, en este caso se reviste de un valor adicional por provenir de un artista que vive en China. Gracias a Internet, estos músicos se encuentran menos aislados de lo que lo estaban en los años ochenta y noventa, cuando la idea de una vanguardia china resultaba aún exagerada. Mucho antes de conocer a Yan Jun, ya había escuchado varias horas de música suya en sus diversos blogs y páginas web.

Yan Jun, que nació en Langzhou en 1973, es el líder afable y relajado del panorama musical experimental de Pekín, de dimensiones modestas pero rebosante de energía. Especializado en la creación de paisajes sonoros electrónicos a partir de los ruidos y las voces de la ciudad, publica grabaciones en dos sellos y presenta música una vez a la semana en un bar llamado 2 Kolegas, situado en uno de esos cines al aire libre en que pueden verse las películas desde los coches. La noche que visité el local figuraban en el programa Li Zenghui, un saxofonista de veinticuatro años de estilo bebop, que tocó un solo retumbante lleno de sonoras respiraciones, y un dúo japonés-coreano llamado 10, cuya vocalista cantaba y chillaba alternativamente a un micrófono al tiempo que lucía unas gafas de sol descomunales con forma de corazón.

En su misión de cultivar un panorama «vanguardista» comparable a los de Nueva York o Berlín, Yan ha tenido casi demasiado éxito. Si el bar y todo el mundo que había allí dentro se hubieran dejado caer en Brooklyn, no habrían provocado la más mínima sorpresa. De las alrededor de veinte personas congregadas, menos de la mitad eran chinas. Otra noche fui a ver a un montón de bandas de indie-rock en el club alternativo D-22 y me vi rodeado de

manadas enfervorizadas de estudiantes universitarios estadounidenses durante el semestre que pasan en el extranjero. Sin embargo, la presencia de expatriados está teniendo un efecto dinámico en los músicos nativos. La ciudad es aún barata en comparación con las occidentales y, al igual que ha sucedido con Berlín después de la caída del Muro, se ha convertido en una meca para artistas en busca de alquileres bajos y nuevos públicos. La comunidad de expatriados incluye al joven compositor estadounidense Eli Marshall, que dirige el Conjunto de Nueva Música de Pekín, y Michael Pettis, un antiguo banquero de inversiones de Wall Street, que fundó D-22 en 2006.

El orgullo del underground de Pekín —No Pekín, lo llama Yan Jun— es un joven prodigio del indie-rock llamado Zhang Shouwang, que también se hace llamar Jeffray Zhang. Pettis lo vio un día en el barrio de Houhai llevando una camiseta de la Velvet Underground y entabló conversación con él. Zhang resultó ser un guitarrista de dedos veloces con una mentalidad musical abierta de par en par. Pettis le dio a Zhang una guitarra eléctrica Gibson SG de coleccionista y promocionó sus bandas y otros proyectos secundarios, entre los que figura Carsick Cars, un grupo famoso en el ámbito local que ha hecho de telonero de Sonic Youth. La primera noche que fui a D-22, Zhang, que tenía entonces veintidós años, interpretó una pieza a solo que contenía diseños minimalistas sobre bordones regulares, moviéndose deliberadamente desde armonías limpias y sencillas hacia regiones más oscuras y cromáticas. A la manera consagrada por Led Zeppelin, Zhang tocó las cuerdas de la guitarra con un arco de violín, al que aplicó resina diligentemente con antelación.

A continuación, en un inglés vacilante pero idiomático, Zhang me habló de sus intereses neoyorquicéntricos, que van del rock alternativo a compositores minimalistas como Steve Reich, Philip Glass y Glenn Branca. En 2006 fue a Nueva York a participar en una grabación de *Hallucination City (Ciudad alucinatoria),* de Branca, la sinfonía con guitarra eléctrica que se tocó en el Disney Hall de Los Ángeles más o menos por esa misma época. Zhang estaba trabajando en una obra de Marshall para el Conjunto de Nueva Música de Pekín. «Nunca he compuesto anteriormente, así que la cosa va lenta», dijo Zhang, mientras bebía a sorbos una cerveza en una mesa situada en la parte de atrás de D-22. Consultaba a menudo un manual de orquestación en busca de pistas sobre cómo escribir para los instrumentos, pero, dijo, el libro le decía únicamente cómo aprobar un examen. Al final acabó alumbrando *Xizhimen Traffic Lights (Semáforos de Xizhimen),* un estudio fluido y apacible construido a partir de diseños lentamente cambiantes, en el espíritu de Reich.

El estreno de Zhang se celebró después de que me fuera de Pekín, pero oí más tarde la obra en la página web de la BBC, que sufragó el concierto. También entré en el blog de Yan Jun para ver qué sonidos había recopilado recientemente y escuché un retrato sonoro de la plaza de Tiananmen durante un momento de silencio en honor de las víctimas del terremoto de Sichuan de mayo de 2008. Se oye una voz diciendo por un megáfono: «Son ahora las dos y veintiocho minutos de la tarde, hora de Pekín. Pónganse todos firmes, por

favor, de frente a la bandera durante los tres minutos de silencio.» Al tratarse de Pekín, el silencio fue resonante. Miles de conductores hicieron sonar sus cláxones para crear una armonía ingente y soñadoramente disonante, un acorde de la ciudad en estado fundamental.

Lo curioso del entusiasmo chino por la música clásica occidental es que la República Popular, con sus remotas provincias y sus miríadas de grupos étnicos, posee un arsenal de tradiciones musicales que no tienen nada que envidiar a los productos más orgullosos de Europa y que se remontan en el tiempo mucho más profundamente. Al mantenerse firme a sus principios básicos en medio del cambio, la música tradicional china es más «clásica» que cualquiera que se precie de tal en Occidente.

En muchos de los espacios públicos puede verse a aficionados tocando instrumentos nativos, especialmente el dizi, o flauta de bambú, y el erhu, o violín de dos cuerdas. Tocan en su mayor parte para su propio placer, no por dinero. Pero resulta sorprendentemente difícil encontrar interpretaciones profesionales en un estilo clásico puro. En las salas de concierto, los instrumentos suelen depositarse, como una especia sónica, en arreglos de estilo occidental, como en la sinfonía sobre Genghis Khan que oí en el Huevo. «Orquestas chinas» institucionalizadas imitan la disposición de los conjuntos occidentales. Música concebida para espacios pequeños ha sido reforzada, amplificada y transformada en espectáculos que resulten aptos para la televisión nacional. He leído a un colega que una supuesta velada de música china auténtica concluyó con un fragmento de la Segunda Sinfonía de Mahler. Quienes siguen sintiendo cariño por las tradiciones antiguas tienen a menudo que esforzarse para mostrar su relevancia en la época de *Operación Triunfo*. Algunos excelentes instrumentistas dan clases en los conservatorios, pero raramente tocan en público. Incluso la Ópera de Pekín, que atrae a un gran número de espectadores, siente la presión. Cuando, a comienzos de 2008, el Ministerio de Educación introdujo un nuevo programa para fomentar el interés por la Ópera de Pekín entre los jóvenes, una encuesta reveló que más del cincuenta por ciento se oponía a la iniciativa como un desperdicio de los recursos económicos empleados.

El proyecto de revitalizar la tradición china ha recaído en artistas más jóvenes como Wu Na, que tañe el que algunos consideran el aristócrata de los instrumentos: el guqin, o cítara de siete cuerdas. Tiene más de tres mil años de antigüedad y cuenta con un repertorio que se remonta al primer milenio. Filósofos y poetas, desde Confucio a Li Bai, se enorgullecían de aprender a tocarlo. En la época moderna, el guqin se ha convertido en algo esotérico, aunque el interés ha vuelto a crecer. Con el apoyo de una anciana pareja taiwanesa, Wu dirige una escuela de guqin y un salón de té en el parque Zhongshan, en Pekín. Cuando pasé por allí, dos estudiantes universitarios

estaban sentados con sus instrumentos, imitando los movimientos de su profesor. Wu no estaba en la escuela; se encontraba en Nueva York, disfrutando de una beca concedida por el Consejo Cultural Asiático. Cuando volví a casa, la visité en el apartamento que ocupaba temporalmente en Chelsea. Cuando entré, estaba escuchando una grabación de Liu Shaochun, uno de los instrumentistas que ayudó a preservar la tradición del guqin en medio del tumulto de la revolución. Se trata de música de carácter íntimo y una fuerza sutil que es capaz de sugerir espacios inmensos; figuras resbaladizas y melodías en forma de arco dan paso a notas mantenidas, que mueren lentamente, y silencios largos y meditativos. «Liu Shaochun procedía de una familia rica», me dijo Wu. «Creció tocando el guqin, practicando caligrafía, escribiendo poesía.» Luego el imperio se desmoronó. «Al final, no tenía otra cosa que su guqin. Pero seguía siendo muy poderoso. Enseñó la "renuncia": puedes renunciar a todo y llegar a ser con ello muy libre.»

A pesar de su meticulosa atención por la técnica del guqin, a Wu también le encantan la música vanguardista y el jazz. Mantiene una relación amistosa con Yan Jun y va casi todas las semanas a 2 Kolegas. Existe un vago parecido entre el arte del guqin y la música experimental occidental: las partituras indican afinaciones, digitaciones y articulaciones, pero no llegan a especificar ritmos, lo que da lugar a interpretaciones notablemente diferentes por parte de intérpretes de escuelas contrapuestas. Wu toca en el estilo de los «viejos tiempos», como ella lo llama, pero ha explorado también una especie de aproximación jazzística cool, modal; de uno u otro modo, ella muestra una profunda sensibilidad hacia su instrumento.

Wu Na habló de desarrollar un intercambio transcultural que traería a los maestros tradicionales chinos a Nueva York y música de jazz y blues a Pekín. Señaló que los públicos de Pekín tienen poco conocimiento de la música afroamericana en sus formas clásicas de comienzos del siglo XX. Y caí en la cuenta de que, mientras yo había estado yendo de un sitio para otro en Pekín en busca de música china «tradicional», ella había estado haciendo lo mismo en Nueva York, tratando de descubrir, con poco éxito, jazz y blues de los viejos tiempos.

Un día que el centro de Pekín estaba invadido por la marabunta olímpica —delante de la Puerta de la Paz Celestial, el presidente Hu Jintao estaba encendiendo la antorcha olímpica con el acompañamiento de fanfarrias hollywoodenses—, fui a dar un paseo por la augusta zona del Templo del Cielo, y vi una señal que indicaba cómo ir a la «Administración de Música Divina». En mi guía no figuraba ningún lugar con ese nombre, pero seguí las indicaciones de todas formas. Después de dar vueltas en círculos durante un rato, llegué a una serie de edificios en los que ensayaban antiguamente los músicos de corte de la dinastía Ming. Los edificios habían sido renovados

recientemente y la mayoría de las salas contenían exposiciones sobre la historia musical china. Podían tocarse réplicas de antiguas campanas de bronce y rasguearse las cuerdas de un guqin. En la sala había una joven vigilante. Cuando le hice una pregunta, se puso a tocar el guqin con experta desenvoltura. Parecía agradecida por la atención dispensada; durante la última hora, yo había sido el único visitante del museo.

Luego oí música, no música grabada, sino auténtica, una lenta, grandiosa e impecablemente austera procesión de sonoridades. Procedía de detrás de las puertas cerradas de una sala en el centro del complejo. Intenté abrir la puerta, pero una vigilante me pidió que me apartara. «No permitido», dijo. Fui andando hasta las taquillas y pregunté si estaba prevista la celebración de algún concierto; el hombre tras el cristal agitó su cabeza vigorosamente y dijo: «No música.» Justo cuando estaba preparándome para tirar la toalla, vi que se acercaba una furgoneta. Se bajaron de ella una veintena de turistas chinos bien vestidos. Supuse que serían conducidos hasta la sala, me confundí con ellos y logré traspasar las puertas.

Lo que siguió fue un concierto de media hora de duración, con un completo despliegue de instrumentos chinos, con los instrumentistas ataviados con vistosas ropas cortesanas. Se trataba de un sonido a un tiempo rígido y brillante, una erupción de color dentro de un marco estricto. Fue la experiencia musical más memorable de mi viaje. En aquel momento, no sabía muy bien qué era lo que estaba oyendo, pero más tarde supuse que había asistido a una recreación de *zhonghe shaoyue*, la música que resonaba en el templo mientras el emperador hacía sacrificios al cielo. Confucio, en sus *Analectas*, la llama *yayue* («música elegante») y lamenta que el pueblo esté desdeñándola para favorecer a cambio las melodías vernáculas. Ahora es un espectro en medio de un museo fantasma.

Paseé otra hora más por el parque del templo, emocionado por haber tenido un vislumbre auditivo de lo que pensaba que era la verdadera música de China. Un poco más tarde oí una melodía quejumbrosa procedente de una invisible flauta de bambú, y fui en busca de su origen, confiando en poder vivir otra revelación. Después de abrirme paso entre una maraña de pinos, encontré a un hombre de avanzada edad y semblante espectral, tocando el tema principal de *El padrino*.

10
CANCIÓN DE LA TIERRA

EL SONIDO ÁRTICO DE JOHN LUTHER ADAMS

Hace varios años, cuando hice un viaje al interior de Alaska, no logré llegar a ver la aurora boreal, pero sí que conseguí oírla. En el Museo del Norte, en las instalaciones de la Universidad de Alaska en Fairbanks, el compositor John Luther Adams ha creado una instalación de luz y sonido llamada *The Place Where You Go to Listen (El lugarai que vas a escuchar*J, una especie de obra musical infinita que está controlada por sucesos naturales que se producen en tiempo real. El título hace referencia a Naalagiagvik, un lugar situado en la costa del Océano Ártico en el que, según la leyenda, una mujer inupiaq con una especial sensibilidad espiritual fue a oír las voces de los pájaros, las ballenas y las cosas ocultas a su alrededor. En consonancia con esa idea, el mecanismo de *The Place* traduce datos en estado puro en música: la información procedente de estaciones sismológicas, metereológicas y geomagnéticas situadas en diversas partes de Alaska se introduce en un ordenador y se ve transformada en un campo luminoso de sonido electrónico.

The Place ocupa una pequeña sala de paredes blancas en la segunda planta del museo. Te sientas en un banco delante de cinco paneles de cristal, que cambian de color en función de la hora del día y de la estación. Lo primero que percibes es una sonoridad densa, semejante a la de un órgano, que Adams ha bautizado como Coro Diurno. Sus notas se ajustan al perfil de la serie armónica natural —el arco iris de armónicos que emanan de una cuerda en vibración— y tienen la brillantez de la música escrita en una tonalidad mayor. En un día nublado, los armónicos presentan un espectro relativamente reducido; cuando el sol sale, se extienden a lo largo de cuatro octavas. Después de que se ponga el sol, una sucesión más misteriosa de acordes, el Coro Nocturno, pasa a ocupar el primer plano. La luna es audible como una fina esquirla de ruido. Diseños palpitantes en el bajo, que Adams llama Tambores de la Tierra, resultan activados por medio de pequeños terremotos y otros acontecimientos sísmicos que se producen por todo Alaska. Y sonidos resplandecientes en los registros más agudos —las Campanas de la Aurora— están ligados a las fluctuaciones en el campo magnético que provocan las Luces Septentrionales.

El primer día que estuve allí, *The Place* estaba mortecino, aunque seguía ejerciendo su hechizo. Al comprobar las estaciones de datos de Alaska en mi

portátil, vi que la actividad geomagnética era insignificante. Algunos episodios sísmicos poco relevantes en la región habían activado las frecuencias graves, pero se trataba de una oleada bastante opaca de batidos, que hacía pensar en un baile en una cripta bajo tierra. Las nubes cubrían el cielo, por lo que el Coro Diurno estaba apagado. Al cabo de unos pocos minutos se produjo un cambio perceptible: las armonías solares adquirieron un resplandor adicional y los intervalos más agudos empezaron a oscilar de una manera casi melódica. Con la certeza de que había salido el sol, abandoné *The Place* y miré por las ventanas del vestíbulo. La Cordillera de Alaska estaba refulgiendo al otro extremo del Valle de Tanana.

Cuando llegué el día siguiente, justo antes del mediodía, *The Place* estaba saltando. Un suave terremoto en la Cordillera de Alaska, de 2,99 grados en la escala de Richter, estaba provocando que los Tambores de la Tierra estuvieran aporreando con más fuerza *y* en un registro más profundo. (Si un terremoto importante llegara a golpear Fairbanks, *The Place*, si sobreviviera, vibraría a la frecuencia de 24,27 Hz, un tono abisal que Adams asocia con la rotación de la tierra.) Aún más espectaculares fueron los sonidos agudos que llegaban al suelo desde los altavoces colocados en el techo. En la página web del Instituto Geofísico de la Universidad de Alaska, se midió la actividad de la aurora con un nivel 5 en una escala de 0 a 9, o «activa». Esto fue suficiente para hacer que las Campanas de la Aurora cobraran vida. Los Coros Diurno y Nocturno se ajustan a la afinación con un temperamento igual utilizada por la mayor parte de los instrumentos occidentales, pero las Campanas se filtran a través de un prisma armónico diferente, determinado por diversas series de números primos. La sensación que tuve fue la de un carillón que estaba repicando a varios kilómetros por encima de la tierra.

En los dos días que visité *The Place*, entraron y salieron varios turistas. Algunos, pertrechados con cámaras y guías, se apoyaban en la pared de atrás, con aspecto de estar alarmados, y salían rápidamente. Otros estaban extasiados. Una mujer joven hizo una postura de yoga y se puso a meditar; tomó *The Place* por un espécimen de música ambiental, el tipo de cosa que puede hacer sentirte relajado, y no estaba equivocada del todo. Al mismo tiempo, es una creación imponentemente compleja que contiene una contradicción filosófica probablemente irresoluble. Por un lado, carece de voluntad propia; está a merced de sus corrientes de datos, de los humores de la tierra. Por otro lado, es una obra profundamente personal, cuyo material refleja la preocupación de Adams, que viene de antiguo, por los sistemas múltiples de afinación, su fascinación por los procesos formales a cámara lenta, su amor por las masas nebulosas de sonido en la que están sucediéndose numerosos acontecimientos a tempos independientes.

The Place, que se inauguró en el equinoccio de primavera de 2006, confirmó el estatus de Adams como uno de los pensadores musicales más originales del nuevo siglo. Se ha convertido en un abanderado de la música experimental estadounidense, de la tradición de la experimentación sonora en

solitario que comenzó en la Costa Oeste hace casi un siglo y cobró un nuevo ímpetu tras la Segunda Guerra Mundial, cuando John Cage y Morton Feldman crearon abstracciones supremas dentro de la forma musical. Al hablar de su obra, Adams admite que puede sonar extraña, que carece de puntos de referencia familiares, que no es exactamente popular —por uno de esos guiños del destino, a veces se le confunde con John Coolidge Adams, el creador de *Nixon in China* y el más profusamente interpretado de los compositores estadounidenses vivos— y, sin embargo, también dirá que tiene algo o, al menos, que «no es nada sin más».

Adams se esfuerza, por encima de todo, por crear equivalentes musicales de la geografía, la ecología y la cultura nativas de Alaska, adonde se trasladó en 1978, cuando tenía veinticinco años. Su forma de llevar esto a cabo no consiste simplemente en dar a sus composiciones títulos evocadores —su catálogo incluye *Earth and the Great Weather (La tierra y el gran tiempo), In the White Silence (En el silencio blanco), Strange and Sacred Noise (Ruido extraño y sagrado), Dark Waves (Olas oscuras*)—, sino en anclar literalmente la obra a los paisajes que la han inspirado.

«Mi música pasa inexorablemente de tratar sobre un lugar a devenir en lugar», dijo Adams a propósito de su instalación. «Tengo un vivido recuerdo de un día en que, muy temprano, me fui de Alaska en avión camino de Oberlin, donde estuve dando clases algunos semestres en otoño. Era un día maravilloso de comienzos de otoño. Estaba llegando el invierno. Me encanta el invierno y no quería irme. Cuando sobrevolamos las cimas centrales de la Cordillera de Alaska, miré hacia el Monte Hayes y, de repente, me invadió el intenso amor que siento por este lugar: un sentimiento casi erótico hacia esas montañas. Durante los quince minutos siguientes me puse a componer furiosamente y cuando por fin paré para coger un poco de aire me di cuenta de que había dado con ello. Sabía que quería oír lo no oído, que quería de algún modo convertir en vibraciones audibles la música que está más allá del alcance de nuestros oídos. Sabía que tenía que ser su propio espacio. Y sabía que tenía que ser real, que no podía falsearlo, que no podía grabarse nada. Tenía que ser el sonido de la verdad.»

«Lo cierto es que mi concepción original para *The Place* era verdaderamente grandiosa. Pensaba que podría ser una pieza que pudiera realizarse en cualquier lugar de la tierra, y que cada lugar tendría su propia seña de identidad sonora. Esa idea —afinar el mundo entero— siguió acompañándome durante mucho tiempo. Pero en algún momento me di cuenta de que estaba afinándolo de tal modo que este lugar, esta sala, en esta colina, con vistas a la Cordillera de Alaska, era el lugar con el sonido más dulce de la Tierra.»

Adams no desentona en absoluto con los personajes orgullosamente

desgarbados que pueblan los restaurantes y bares de Fairbanks. Alto y extremadamente delgado, con su rostro espléndidamente curtido enmarcado por una barba rala, tiene un cierto parecido con Clint Eastwood y habla con una voz igualmente suave y ronca. No le falta mundo —viaja con frecuencia a Nueva York, Los Ángeles, Ámsterdam y otras capitales culturales—, pero es el más feliz de los hombres cuando pasa varios días en una tienda de campaña en medio de la naturaleza, especialmente en la Reserva Natural Nacional Ártica. Irradia la frescura de un tipo normal y corriente, lo cual es algo inusual en los compositores contemporáneos.

Vive en una colina en las afueras de Fairbanks, en una casa de dos alturas apenas amueblada, llena de luz, gran parte de la cual la ha diseñado y construido él mismo. La comparte con su segunda mujer, Cynthia Adams, que ha sido el sostén de su existencia en ocasiones precaria desde finales de los años setenta. Cindy, tan briosa como comedido es su marido, dirige GrantStation, una empresa que asesora, a través de Internet, a organismos sin ánimo de lucro en todo el país. Para muchos lugareños, los Adams son especialmente conocidos por formar parte del consejo de los Alaska Goldpanners, el equipo de béisbol aficionado de Fairbanks. Cuando van a comprar a Fred Meyer, los almacenes en que puede encontrarse cualquier cosa en la ciudad, les acribillan a preguntas sobre el estado del equipo.

Al igual que muchos alaskeños, Adams emigró al país desde un mundo muy diferente. Nació en Meridian (Misisipi) en 1953; su padre trabajó para AT & T, primero como contable y más tarde como directivo, y la familia se mudó en varias ocasiones durante su niñez. Pasó gran parte de su adolescencia en Millburn (Nueva Jersey), donde alimentó una pasión por el rock and roll. Fue el batería de varias bandas, una de las cuales, Pocket Fuzz, tuvo el honor de hacer de telonera para los Beach Boys en un concierto local en Nueva Jersey.

Frank Zappa fue el causante de un repentino cambio de perspectiva. En las notas de su disco *Freak Out! (¡Flipa!)*, de 1966, Adams reparó en una cita: «“¡El compositor actual se niega a morir!” — Edgard Varèse.» Adams se puso a buscar información sobre esta figura misteriosa, cuyo nombre él pronunciaba «Varísi». Un amigo, el compositor Richard Einhorn, encontró un disco de Varèse en una tienda de discos de Greenwich Village y juntos se enfrentaron a las granizadas sonoras de *Poéme électronique*. Poco después, Adams estaba devorando la música de la vanguardia europea y estadounidense de la posguerra: Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Gyórgy Ligeti y, lo más importante, John Cage.

«En cuanto descubrí esa música, perdí interés rápidamente por los acentos fuertes en las partes débiles y por los tres acordes», dijo Adams. «Aún formaba parte de bandas, pero estaban volviéndose cada vez más raras. En la última banda, un trío llamado Sloth, estábamos intentando trabajar con partituras con una forma abierta y con notación gráfica.»

En 1969, la familia volvió a mudarse, esta vez a Macon (Georgia). Adams se matriculó en la Westminster Academy, un internado de elite en el que no

consiguió graduarse. «Yo era el típico niño problemático», decía. «Mis notas eran buenas; era mi comportamiento lo que constituía un problema.» A los dieciséis años se enamoró de una joven llamada Margrit von Braun, la hija pequeña de Wernher von Braun, el padre del programa espacial estadounidense. No resulta demasiado sorprendente que la emigrada alemana y el adolescente estadounidense no acabaran de congeniar. En 1969, dice Adams, se sintió más impresionado por los Mirade Mets, el equipo de béisbol de Nueva York, que por la llegada del hombre a la luna. Sin embargo, él y Margrit se casaron y durante varios años convivieron a duras penas con el poderoso padre de ella.

En 1971, Adams se trasladó a Los Ángeles para estudiar música en CalArts. Uno de sus profesores, el compositor James Tenney, con una imaginación rebelde tan irresistible como sus rigurosos métodos, se convirtió para él en un importante mentor. Asimismo, bajo las superficies oníricas de la obra de Adams se encuentran esquemas matemáticos que controlan la interrelación de ritmos y el despliegue de diseños melódicos. En CalArts, el novato compositor se familiarizó también con los héroes excéntricos de la vanguardia estadounidense: Harry Partch, que adoptó el estilo de vida de un vagabundo durante la Gran Depresión; Conlon Nancarrow, que pasó la mayor parte de su carrera escribiendo piezas para pianola en Ciudad de México; y Lou Harrison, que buscó la verdad musical en la tradición del gamelán indonesio. Adams los llama «compositores que prendieron fuego a la casa y empezaron de nuevo». Harrison se convirtió en otro guía musical y espiritual y aconsejó a Adams que evitara «el arribismo competitivo de la metrópoli».

El encuentro más crucial de Adams fue con Morton Feldman, el locuaz neoyorquino cuya música poseía una quietud y una amplitud más propias de otro mundo. En un elepé del sello Columbia oyó *Piece for Four Pianos (Pieza para cuatro pianos),* de Feldman, en la que cuatro pianistas tocan la misma música a diferentes velocidades, flotando como los brazos de un móvil de Calder. Esa obra electrizó a Adams y le enseñó que la música podía liberarse de la tradición europea al tiempo que conservaba un atractivo sensual. Una de las primeras piezas características que llevan su firma, para tres percusionistas, tiene el feldmaniano título de *Always Very Soft (Siempre muy suave*J, aunque la ausencia de costuras de la construcción —diseños que se aceleran y ralentizan, solapándose para crear una única sonoridad en constante evolución— apunta a una sensibilidad diferente.

Cuando se estrenó *Always Very Soft*, en CalArts, en 1973, Wernher von Braun se encontraba entre el público. Adams fue después con su mujer y sus suegros a ver la película *El planeta de los simios.* El joven compositor se encontraba eufórico, dando brincos y haciendo bromas. Wernher, irritado, le preguntó qué le pasaba. «Papá, acaba de lanzar un cohete espacial», exclamó Margrit.

El sur de California puso también a Adams en contacto con el movimiento medioambiental. Se obsesionó con la difícil situación del cóndor de

California, que se encontraba en peligro de extinción. Varias expediciones al Parque Nacional Los Padres, donde vivían los últimos cóndores de California salvajes, le llevaron a realizar su primer intento de componer «música de la naturaleza»: un ciclo de piezas titulado *song bird songs (canciones de pájaros cantores).* Messiaen llevaba décadas inspirándose en el canto de los pájaros. Con «la consciencia del joven y sedicente iconoclasta», dice Adams, se apartó de su camino para evitar la influencia de Messiaen, y fue su propia personalidad la que asomó en medio del pausado devenir de acontecimientos y en la vasta sensación de espacio.

A mediados de los años setenta, Adams estaba trabajando con la Wilderness Society y otros grupos conservacionistas. En aquella época, uno de sus proyectos más importantes era presionar para que se aprobara la Ley de Tierras de Alaska, cuyo propósito era proteger grandes extensiones del Estado de las perforaciones petrolíferas y el desarrollo industrial. Adams fue por primera vez a Alaska en 1975 y regresó en 1977 para pasar un verano en el Ártico. Su matrimonio con Margrit von Braun hizo aguas en aquel año. En torno a esa época conoció a Cindy, que era también una activista medioambiental. Se enamoraron durante la larga batalla para aprobar la Ley de Tierras de Alaska, que el presidente Cárter firmó en 1980.

Lo que más necesitaba Adams, después de una década turbulenta, era soledad. Durante la primera década de su relación con Cindy, vivió en una cabaña rudimentaria en medio del bosque a las afueras de Fairbanks, a más de un kilómetro de la carretera más cercana. «Era mi fantasía thoreauana: cortar leña y llevar agua», me contó. La fantasía se vino abajo cuando Cindy sugirió sin andarse con rodeos que tenía que elegir entre compartir todo su tiempo con ella —por entonces la pareja tenía un hijo, Sage— o seguir su propio camino. En 1989, abandonó el bosque y nunca más ha vuelto a su vieja cabaña.

Adams se embarcó en su nueva vida en Fairbanks, pero seguía luchando para encontrar su voz como compositor. Los años ochenta fueron, dice él ahora, «años perdidos»: realizó varios intentos de escribir piezas orquestales que llegaron a un público más amplio y, aunque le agradaba lo que hacía, no sentía que fuera algo enteramente suyo. En ocasiones se preguntaba si haría más progresos en Nueva York o en Los Ángeles. En esta misma época, no por casualidad, John Adams, de Berkeley (California), encontró la fama con *Nixon in China.* Los dos compositores se conocían desde 1976; se movían en los mismos círculos y pasaron una semana juntos en casa de Lou Harrison. Sea como fuere, el extraordinario éxito del Adams californiano empujó al Adams alaskeño a diferenciarse, no sólo mediante el uso de su segundo nombre, sino encontrando un territorio que pudiera llamar el suyo propio.

«En cierto modo, esa experiencia me desafió a reevaluar toda mi relación con la idea de éxito», dice. «Puede que confirmara mi determinación de *outsider* —“No, no voy a irme de Alaska; yo soy yo, pertenezco a este lugar, se supone que es esto lo que tengo que hacer”—, pero, por encima de todo,

sirvió de ayuda a mi sentido del humor. Para mí, al final, es como que ha funcionado. John es siempre muy amable. Intercambiamos correos electrónicos de cuando en cuando sobre los últimos incidentes de confusión de identidad. Recientemente, alguien pensó que él era yo. Muy agradable.»

En los años noventa, Adams había empezado a forjar un corpus singular de obras, que pueden escucharse en grabaciones publicadas por los sellos New World, New Albion, Cold Blue, Mode y Cantaloupe. Primero llegó una ópera conceptual alaskeña titulada *Earth and the Great Weather (La tierra y el gran tiempo),* gran parte de la cual se dedica a cantar nombres de lugares y frases descriptivas en las lenguas nativas de los inupiaq y los gwich'in, tanto en su forma original como traducidos. Una sección describe diversos momentos de las estaciones: «El tiempo del nuevo amanecer», «El tiempo en que los osos polares sacan a sus hijos», «El tiempo del pequeño viento», «El tiempo de las águilas». La música va desde sonoridades puras, etéreas, para cuerda —afinadas de un modo similar al de las Campanas de la Aurora en *The Place*— hasta movimientos visceralmente aporreantes para cuartetos de tambores.

En la década siguiente, Adams siguió explorando el nuevo territorio sonoro que había bosquejado en su ópera. *In the White Silence (En el silencio blanco*), una obra de setenta y cinco minutos de duración para arpa, celesta, vibráfonos y cuerda, se deriva de las siete notas de la escala de Do mayor; en una asombrosa proeza metafórica, el compositor hace corresponder la blancura arrolladora de Alaska en pleno invierno con las teclas del piano. *Strange and Sacred Noise (Ruido extraño y sagrado)y* otro ciclo de setenta y cinco minutos de duración, evoca la violencia de las estaciones cambiantes: cuatro percusionistas despliegan tambores, gongs, campanas, sirenas e instrumentos de percusión de macillos para evocar un cuadro alternativamente cautivador y aterrador de ruidos musicales, muchos de los cuales fueron inspirados por un viaje que Adams realizó al río Yukon en primavera, cuando el hielo estaba resquebrajándose. Ya sean ostensiblemente dulces o incansablemente ásperas —*Clouds of Forgetting, Clouds of Unknowing (Nubes de olvido, nubes de inconsciencia),* un homenaje al padre del compositor, consigue ser las dos cosas a la vez—, las grandes obras de Adams presentan la apariencia de situarse más allá del estilo; trascienden las disputas de la música clásica contemporánea, las discusiones inacabables sobre el valor relativo de los lenguajes tonal y atonal.

La sensación de vastedad, aislamiento y soledad es incluso más pronunciada en las recientes composiciones electrónicas de Adams. *Veils (Velos),* la instalación de 2005 que ha aparecido en diversos escenarios en América y Europa, utiliza un «coro virtual» de noventa voces polifónicas y tiene una duración de seis horas. *The Place Where You Go to Listen (El lugar al que vas a escuchar)* podría durar décadas. Tanto Cage como Feldman hablaron de

hacer música con la que puedas vivir, del mismo modo en que puede vivirse con el arte visual; *Veils* y *The Place* ejecutan esa idea con un vigor inhabitual. Adams es un ávido espectador de arte y le gusta especialmente la segunda generación de pintores abstractos estadounidenses: Frank Stella, Ellsworth Kelly, Jasper Johns y Joan Mitchell. En las estanterías de su estudio, una cabaña que da al sur, hacia la Cordillera de Alaska, hay más libros de arte que libros de música.

Adams dice: «Recuerdo haber pensado: "Al diablo con la música clásica. Me paso al mundo del arte; me dedico a hacer instalaciones." Pero lo cierto es que lo que me interesaba simplemente era trabajar con los nuevos medios. Y no importa lo que yo piense que estoy haciendo. La obra posee una vida propia y yo soy un mero observador. Richard Serra habla del momento en que se asimilan todas tus influencias y entonces tu obra puede surgir de tu trabajo.»

Aunque Adams está contento de escribir para electrónica, pequeños conjuntos y grupos de percusión, sigue anhelando escribir para plantillas más amplias y, por encima de todo, para orquesta. Durante la mayor parte de los años ochenta, fue el timbalista de la Sinfónica de Fairbanks, que, por aquel entonces, estaba dirigida por el compositor y activista medioambiental Gordon Wright. Durante el tiempo en que Adams vivía en una cabaña en el bosque, Wright vivía no muy lejos de él. Los dos se hicieron íntimos amigos y salían juntos con frecuencia a andar por la montaña. En una ocasión fueron en coche a la Cordillera de Alaska mientras iban escuchando la Octava Sinfonía de Bruckner, una música que posee el peso de las montañas. «Puede que sea aquí donde se encuentren nuestros mundos musicales», le dijo Adams.

Wright murió en 2007, cerca de Anchorage, a los setenta y dos años; lo encontraron una noche en la terraza de su cabaña. Pocos días después, la Sinfónica de Anchorage tocaba el estreno de *Dark Waves (Olas oscuras),* de Adams, una obra para orquesta y electrónica de trece minutos de duración que el compositor dedicó a Wright. Se trata de una de las composiciones orquestales estadounidenses más fascinantes de los últimos años y sugiere una enorme entidad, de forma indeterminada, que se acerca lentamente, ejerce una fuerza apocalíptica y a continuación se retira. Todos y cada uno de los instrumentos están tocando, de uno u otro modo, con el intervalo básico de la quinta justa —el componente básico de la armonía—, pero en el clímax las líneas se fusionan en estruendosas disonancias y suenan conjuntamente las doce notas de la escala cromática.

Adams ha estado contemplando una obra a gran escala en la línea de *Dark Waves.* Podría permitirle la entrada en un ámbito bruckneriano o incluso wagneriano. *Parsifal* de Wagner es una de las tres partituras operísticas que contiene la biblioteca de Adams; las otras son *Boris Godunov* de Musorgski y *Pelléas et Mélisande* de Debussy. Habla con admiración —y un poco de envidia— de los recursos con que pudo contar Wagner. Hace algunos años, Adams fue a ver *Die Walküre (La valquiria)* a la Metropolitan Opera y salió

con su cabeza llena de nuevos deseos.

«Pensé: "Esto no podría repetirse"», me dijo Adams. «Es como si Wagner hubiera cogido la ola perfecta. Pero me pregunté qué clase de oportunidades existen para nosotros, en este momento.» Se sentó sin moverse durante un rato, con sus ojos azul grisáceos perdidos en el vacío. Tuve la sensación de estar ante una especie de *Parsifal* sin palabras, high-tech, de vuelta a la tierra, que estaba esperando ver la luz.

Sabedor del amor que siente Adams por los lugares más remotos de Alaska, le pedí que me llevara a uno de ellos. Su lugar predilecto en esta tierra es la Cordillera Brooks, la extensión más septentrional de las Montañas Rocosas, pero esa zona era inaccesible cuando estuve allí. En su lugar fuimos al sur, al lago Louise. Las nevadas habían bloqueado la mayoría de las montañas según íbamos acercándonos con el coche, aunque imponentes formas blancas atravesaban ocasionalmente las descargas de nieve. «Bah, eso no es nada», solía decir Adams, y se ponía a representar el papel del alaskeño endurecido de pura cepa. «Estribaciones. Los grandes no han dado la cara.»

El lago Louise está rodeado por varias de las más grandes cadenas montañosas de Norteamérica: las cordilleras de Alaska, Chugach, Wrangell-St. Elias y Talkeetna. La palabra nativa para este tipo de lugar es *chiiviteenlii*, o «montañas puntiagudas desperdigadas por todas partes». El lago estaba cubierto por una capa de hielo de más de un metro de espesor y, después de pasar la noche en un albergue local, salimos a dar un paseo por él. El sol ardía levemente atravesando la neblina que lo cubría. Periódicamente, caía una cortina de nieve y las orillas y las islas del lago se perdían de vista. Reparé en que Adams estaba escuchando atentamente esta extensión sin nada en apariencia destacable y no paraba de obtener información de ella: el revoloteo de una bandada de escribanos nivales, el grave silbido del viento al atravesar un grupo de esbeltas piceas, el siniestro aullido de un par de motonieves. También anotó los ruidos curiosamente musicales que estábamos haciendo nosotros con los pies. Mientras golpeábamos la capa de nieve que cubría el hielo, bajo la cual el viento había formado pequeños túneles, comparó los sonidos con los que producen xilófonos o marimbas. Entretanto, un perro se había aventurado a salir por el hielo y estaba aullándose a sí mismo. «Está fantaseando con que es un lobo», dijo Adams. Le dio un grito al perro para que volviera a casa.

Adams recordó el viaje al río Yukon que le llevó a escribir *Strange and Sacred Noise* y otros poemas sonoros de violentos cambios naturales. «Cuando llega el deshielo, produce unos sonidos increíbles», dijo. «Es sinfónico. Se forman columnas de hielo, que son cristales que cuelgan como arañas de luces. Suenan agitadas por el viento. O remolinos que se forman junto a la orilla o en el centro del río, y el agua los atraviesa dando un rodeo.

O las chispas de hielo, que producen un sonido como el chisporroteo efervescente que se oye cuando se echa agua sobre cubitos de hielo. Tengo literalmente cientos de horas de grabaciones de campo que hice en la época de *Earth and the Great Weather*, a comienzos de los años noventa. Sigo pensando que es posible que algún día pueda trabajar con parte de ese material: quizás intentar transcribirlo, erradicarlo por completo de la realidad original, extraer la música que alberga en su interior.»

Nos encontrábamos en una isla diminuta, en la que los cormoranes habían construido toda una serie de nidos. Adams había descubierto estos nidos durante un viaje que había hecho al lago hacía pocas semanas. Uno de los nidos se había resbalado, había caído al lago y volvimos a depositarlo en tierra.

«He tenido desde siempre esta idea obsesiva, delirante, de que yo podía estar de algún modo fuera de la cultura, lo cual es, por supuesto, manifiestamente absurdo», dijo. «Pero al menos podía aferrarme a la ilusión de estar fuera de la cultura, donde la cultura se pone en una perspectiva apropiada. Ése es el motivo por el que me preocupa tanto el paisaje. Barry López —el autor del épico relato de viajes *Arctic Dreams (Sueños árticos*)— dice que el paisaje es la cultura que contiene todas las culturas humanas, todas las formas y objetos y la cultura y el lenguaje. Puede que se trate simplemente de una chifladura hippy de los años sesenta y setenta, pero, a decir verdad, nunca fui un hippy excesivamente bueno.»

Adams es muy consciente de la ingenuidad, sentimentalismo y abierta estupidez que pueden ir unidos a las fantasías de desmarcarse de la sociedad para ir en busca de «lo real». Pero esa misma ingenuidad puede dar lugar a una obra de un poder que no hace ninguna concesión, especialmente cuando se hermana con una factura artística. A este respecto, Adams cita a otro de sus héroes, el poeta alaskeño John Haines, quien, después de la Segunda Guerra Mundial, se instaló en una cabaña de una sola habitación que se construyó cerca de la Autopista Richardson, al sur de Fairbanks, y permaneció allí durante veinte años, viviendo de la tierra a la manera tradicional. No mucho antes de que se mudara a Alaska, Adams leyó el primer libro de Haines, *Winter News (Noticias de Alaska),* y quedó enamorado de poemas como «Listening in October» («Escuchar en octubre»):

There are silences so deep
you can hear
the journeys of the soul,
enormous footsteps
downward in a freezing earth.

Hay silencios tan profundos
que puedes oír
los viajes del alma,
pasos enormes
que descienden por una tierra aterida.

En una colección de escritos titulada *Winter Music (Música invernal),* Adams se refiere, entre otros motivos para irse a vivir al Estado, a la riqueza de sus silencios. Escribe: «Gran parte de Alaska sigue estando aún llena de silencio, y es posible que uno de los argumentos más convincentes para la preservación aquí del paisaje original sea su valor espiritual como una gran reserva de silencio.»

Una tarde, en Fairbanks, fuimos a ver a Haines a su casa. Tenía por entonces ochenta y tres años y había padecido hacía poco una neumonía casi fatal, pero seguía recibiendo a visitantes, especialmente a quienes iban con una buena botella de whisky: en este caso, uno de malta

Highland Park de diecisiete años. Haines se encontraba trabajando en diversos recuerdos para completar sus memorias *The Stars, the Snows, the Fire (Las estrellas, las nieves, el fuego),* un elegante relato de sus prolongados años de aislamiento. Nos describió un episodio surrealista que sucedió en 1966, poco después de la publicación de *Winter News.* Un día miró por su ventana y vio a un pequeño grupo de personas subiendo por el camino que conduce a su cabaña. Al abrir la puerta se vio frente a frente con el poeta ruso Evgueni Evtushenko, al que acompañaban un catedrático de Queens, un fotógrafo y un periodista de la revista *Life.* Evtushenko había sido informado de que un olvidado bardo estadounidense estaba viviendo por la zona. Haines sirvió al grupo el vino de arándanos que había hecho él mismo en la parte de atrás de su cabaña.

Adams le pidió a Haines que recitara uno o dos de sus poemas. Haines entonó varios de ellos con una voz ceremoniosa y melancólica, de un modo semejante a como William Butler Yeats recita «The Lake Isle of Innisfree» («La isla del lago de Innisfree»). Acabó con «Return to Richardson, Spring 1981» («Regreso a Richardson, primavera de 1981»), que rememora con cariño y tristeza el tiempo pasado en esa casa, cuando su vida era «like a boat set loose» («como un barco a la deriva»), y pasaba las tardes leyendo libros olvidados desde entonces:

In this restless air I know
On this ground I can never forget
Where will I set my foot
With so much passion again.

En este aire agitado que conozco
En este suelo que no podré olvidar jamás
Dónde volveré a poner el pie
Con tanta pasión.

Tras una pausa, Adams dijo: «Eso duele.» Hablamos unos minutos más, Adams le dio a Haines el whisky y nos despedimos.

En nuestro camino hacia el lago Louise, pasamos por la vieja casa de Haines. La autopista discurre ahora cerca de la casa, destrozando su espléndido aislamiento. La «gran reserva de silencio» de Alaska está perdiéndose; aun en los más remotos confínes de la Cordillera Brooks, comentó Adams, tarde o temprano se oirá el ruido de una motonieve o el zumbido de un pequeño avión. Adams habló también de la temerosa velocidad con que avanza el cambio climático, de cómo el deshielo llega ahora hasta un mes antes de lo que lo hacía cuando él se fue a vivir al Estado. Habló de varios proyectos futuros —una pieza para percusión al aire libre para el Banff Centre, en Alberta (Canadá), una instalación en Venecia— y explicó por qué su obra estaba comenzando a ser objeto de mayor atención en todo el mundo.

«Intenté escapar», dijo Adams. «Me escondí durante un tiempo; tuve experiencias increíbles, una evolución muy lenta de un mundo musical en concreto. No lo cambiaría por nada. Pero ya no puedo vivir allí. Porque, en un cierto sentido, ya ha dejado de existir. Una pieza como *In the White Silence* es casi —no me di cuenta de ello en su momento—, casi una elegía por un lugar que ya ha desaparecido.»

11
EL TIRÓN DE VERDI

LA ÓPERA COMO ARTE POPULAR

Según *El Libro Guinness de los Récords*, Vincent La Selva, natural de Cleveland (Ohio), es la única persona que ha dirigido las veintiocho óperas de Giuseppe Verdi en orden cronológico. La Selva dirige una compañía llamada New York Grand Opera, que, en los años previos al centenario de la muerte de Verdi, en 2001, presentó la totalidad del canon del compositor en un escenario al aire libre en Central Park, con entrada gratuita. El ciclo comenzó en 1994, con una bulliciosa representación de *Oberto,* y finalizó siete años después, con *Aida, Otello* y *Falstaff.* Yo vi el *Otello* en una bochornosa noche de julio. Se hallaban presentes varios miles de personas y otros varios cientos estaban intentando entrar. Un policía gritaba: «¡No hay más asientos! ¡No hay ópera!» Hubo un montón de empujones y súplicas, como en un concierto de rock. «Mi nombre tiene que estar en la lista», dijo un hombre tirando a joven con una camiseta de Atari. Mucha gente acabó acampando fuera, en la hierba, escuchando la música que salía de los altavoces. Verdi no ha perdido el atractivo para las masas que sacó a la calle a cientos de miles de personas de duelo el día de su funeral, en 1901.

Durante la temporada del aniversario de Verdi, vi nueve producciones de óperas del compositor, en los principales teatros de ópera de Nueva York y en dos venerables teatros italianos. Quizás es sorprendente que sea el *Otello* de Central Park el que haya permanecido durante más tiempo en mi cabeza. No fue en absoluto el Verdi mejor cantado de la temporada; no hace falta decir que la Metropolitan Opera y el Teatro alla Scala presentaron repartos cuajados de estrellas. Tampoco la acústica fue satisfactoria. Los cantantes tenían micrófonos prendidos a su ropa y cada pocos minutos uno de ellos dejaba escapar un graznido mecánico o desaparecía de la mezcla. Durante el Coro del Homenaje, en el Acto II, la mandolina era ensordecedora y el coro era inaudible. Pero la producción contó con una buena Desdemona de voz nacarada en Judith Von Houser, y con un director de orquesta idiomático en el propio La Selva. Se trataba de Verdi en estado puro, despojado de los cruces de cables de los directores de escena y del pábulo para su propio ego de los directores de orquesta. A final me había olvidado de la cutrez de la escenografía y había caído presa del hechizo de Verdi.

El atractivo de la ópera italiana es difícil de expresar con palabras, pero

tiene algo que ver con la activación de sentimientos primarios. Los personajes operísticos tienen una manera especial de darse a conocer y nunca se muestran más desinhibidos que en el clímax de una tragedia de Verdi. *Otello* es un crescendo de furia; sin embargo, el momento capital de la ópera, durante el cual Central Park se sumió en el silencio, es uno incomparablemente lírico. Cuando Otello mata a Desdemona, la acción está enmarcada por dos repeticiones del motivo del «bacio»: un tema de nueve compases que aparece por primera vez en el Acto I, cuando el marido y la mujer intercambian besos (*«Un bacio* [...] *un bacio... ancora un bacio*»). Es una ocurrencia deliciosa, pero desde el principio se ha visto teñida de un dejo de tristeza, con sus frases extáticas adheridas a un bajo cromático descendente. Al final se ha convertido en una demostración de la locura de Otello. Su amor por Desdemona era, dice él, un «espejismo», no porque ella lo traicionara, sino porque él nunca la vio como una persona real. Su reexposición nota por nota de la música amorosa marca el punto en que él elige el espejismo por encima de la propia vida. Todo lo que la orquesta puede ofrecer, por medio de una declaración conclusiva, son tres suaves y negros acordes. «Cae por los escalones», escribe Verdi como acotación escénica. Edward Perretti, el tenor que encarnaba a Otello, siguió la indicación al pie de la letra. Todo el mundo se estremeció.

El *Otello* de Vincent La Selva fue una experiencia inesperadamente inquietante, porque antepuso el drama por encima de todo. No contaba con grandes estrellas entre sus cantantes y, al contrario que tantas producciones modernas, no hizo ningún intento por deconstruir o recontextualizar la historia. En este sentido, brindó una sensación aproximada de cómo varias generaciones de asistentes a la ópera —especialmente los que no viven en Milán, Nueva York, Londres y otras capitales— llegaron a conocer al compositor. En la actualidad, millones de personas ven obras de Verdi todos los años por todo el mundo, pero durante unos años la escenificación de sus óperas ha estado atravesando una aparente crisis. Los adeptos preguntan dónde han ido a parar los grandes cantantes verdianos, y cuando no están lamentando la escasez de voces con la sonoridad adecuada, están deplorando el exceso de directores de escena trastornados. Amamos a Verdi más que nunca, pero luchamos por entenderlo: la ironía de nuestro tiempo se contradice con su rabiosa sinceridad. Se ha atribuido a un destacado director de escena la siguiente frase: «Nadie va a ver un Verdi por los argumentos.» Es más probable que la gente vaya a ver un Verdi porque se trata de una persona absolutamente sincera.

* * *

En el siglo XIX, los músicos alemanes solían describir su arte en términos idealistas, como una actividad elevada por encima de la multitud. E. T. A.

Hoffmann, en un ensayo sobre Beethoven, preguntaba al público: «¿Y si dependiera únicamente de *vosotros* que no comprendierais el lenguaje del maestro que sí resulta comprensible a los iniciados, si la puerta del más íntimo santuario permaneciese cerrada para vosotros?» Verdi, a pesar de su tendencia a la reclusión y su personalidad de puercoespín, no veía ningún motivo para avergonzarse en la búsqueda de la adoración pública. *«La cassetta è il termómetro giusto del successo»* («La taquilla es el perfecto termómetro del éxito», afirmó. También dijo: *«Bisogna guardar losco, e daré un occhio al pubblico e un occhio all'arte»* («Hay que mirar como si se fuera bizco, con un ojo al público y con el otro al arte»). Probablemente se habría mostrado de acuerdo con el consejo de Leopold Mozart a su hijo, cuando le dijo que «en tu trabajo tienes que pensar no sólo y exclusivamente en las personas musicales, sino también en el público *no musical*». Pero el verdadero modelo era Shakespeare, que logró estremecer de emoción tanto a los iletrados como a los expertos. Aun en el caso de que Verdi no hubiera escrito nunca *Macbeth, Otello* y *Falstaff,* se habría hecho esta comparación.

Para hacerse una idea de la naturaleza bifronte de Verdi basta con mirar su melodía más pegadiza, «La donna é mobile», que ha vendido enormes cantidades de pasta gracias a los anuncios de televisión. Aparece al comienzo del Acto III de *Rigoletto.* Más que ser una melodía bonita, está plagada de dobles sentidos, algunos de ellos bastante feos. La ironía del aria se encuentra insinuada en los primeros compases, cuando los intérpretes se paran y empiezan de nuevo, como actores que estuvieran aclarándose la garganta. El primer verso puede traducirse como «La mujer es veleidosa», pero el sentimiento no es en absoluto inequívoco, ya que se trata de la racionalización de un Duque veleidoso que utiliza a las mujeres para divertirse. Gilda, que ha caído rendida ante el Duque, acierta a oír la canción, capta su sentido y se queda sumida en la desesperación. Rigoletto, su padre, maquina la venganza y se olvida durante un rato de que fue él mismo quien facilitó las aventuras del Duque y fue maldecido por una de sus víctimas. Al final de la noche, un asesino sale tirando de un saco que se supone que contiene el cadáver del Duque. En el momento en que Rigoletto se inclina sobre él, se oye fuera de escena a un tenor que nos resulta familiar cantando una melodía familiar: *«La donna é mobile.»* ¿De quién es entonces el cuerpo que hay dentro del saco? *Maledizione!* Una desenfadada cancioncilla se convierte en el filo de la navaja de la maldición que abate a Rigoletto.

En su vejez, Verdi fue ensalzado como un hombre del pueblo, un genio campesino autodidacto. Los biógrafos modernos han señalado las diversas maneras en que esta imagen se apartaba de los hechos. Su padre, un posadero y hacendado de poca monta, era, si no rico, sí lo bastante próspero como para poder proporcionarle a su hijo una completa educación musical, y el joven contó con la ayuda de un gran número de amigos aristócratas. En años posteriores, cuando el compositor empezó a amasar beneficios gracias a sus óperas, representó demasiado bien el papel del terrateniente despiadado. Sin

embargo, la imagen del campesino conserva una verdad conceptual. Verdi tenía un carácter fundamentalmente campechano, una preferencia por la acción sobre la teoría. Su oído para la melodía popular era un don innato. Como sucede con Mozart, su capacidad para producir melodías tarareables —«La donna é mobile», el coro del yunque de *II trovatore*, la marcha triunfal de *Aida* y varias docenas más— era tan fecunda que podía utilizarlas como un decorado de fondo, como un cebo para oídos desprevenidos.

Verdi nació en 1813, en las afueras de la localidad de Busseto, en la provincia de Parma. En su juventud parecía destinado a convertirse en el director musical de Busseto, como sucesor de su profesor, pero el clero contaba con su propio candidato preferido y le pusieron obstáculos en su camino. Otros respaldaron a voz en grito la causa de Verdi. Como cuenta Mary Jane Phillips-Matz en su épica biografía del compositor, hubo peleas en las calles, discusiones a grito pelado, libelos difamatorios, canciones obscenas y un conato de reyerta en la iglesia. El alboroto resultaba desproporcionado para las inobjetables composiciones sacras y las piezas estudiantiles que constituían lo que conocemos de la producción de Verdi por aquel entonces, pero la música era un asunto muy serio en las localidades italianas. Finalmente, los curas cedieron y ofrecieron el puesto a Verdi, pero la atención de éste se encaminó enseguida en otra dirección. Su talento atrajo el interés del director de La Scala, y también de dos destacados cantantes, el barítono Giorgio Ronconi y la soprano Giuseppina Strepponi. En 1839, La Scala llevó a escena la primera ópera de Verdi, *Oberto*, con un éxito considerable. Tras un período traumático que conoció el fracaso de una ópera cómica, *Un giorno di regno*, y los fallecimientos repentinos de su mujer y de dos de sus hijos, Verdi cosechó un éxito rotundo en 1842 con el desenfrenado drama bíblico *Nabucco.* A partir de entonces se convirtió *defacto* en el jefe de la ópera italiana.

Durante la década de 1840, Verdi trabajó duramente para mantener su posición. En esos tres años produjo trece óperas —entre ellas *I lombardi, Ernani*, *Attila y Macbeth*— y cautivó al público con una apasionante historia tras otra. John Rosselli, el autor de la mejor biografía breve de Verdi, dice al respecto de estas obras: «La atmósfera dominante es de una grandeza heroica, ligeramente enloquecida, intercalada con relampagueantes descargas de energía.» Peldaño tras peldaño, Verdi fue afirmando su personalidad; el esplendor comedido de Rossini y Donizetti da paso a escenas vertiginosas, a una escritura vocal ardientemente expresiva, a una orquesta cada vez más aguerrida, a coros de una fuerza brutal y a finales que llegan a una velocidad endiablada. Verdi estaba hablando directamente a la gente y se convirtió no sólo en un icono popular, sino también en una especie de símbolo nacional, sobre todo en los años que acabaron dando lugar a las revoluciones de 1848 y a la efímera República romana de 1849. Después de una de las primeras representaciones de *Macbeth*, en Florencia, una multitud enfervorecida desenganchó los caballos del carruaje del compositor y fueron esas mismas

personas las que tiraron del coche para llevarlo hasta su hotel. Determinados coros sirvieron de acicate para manifestaciones patrióticas. *La battaglia di Legnano,* la más abiertamente nacionalista de las óperas de Verdi, se estrenó en Roma dos semanas antes de la proclamación de la república y resultaba absolutamente imposible distinguir las ovaciones de las manifestaciones.

Se ha exagerado, no obstante, el papel desempeñado por Verdi en el Risorgimento. En 1848 fue criticado, de hecho, en al menos dos ocasiones por elegir temas exóticos que parecían muy alejados de las preocupaciones del momento. Justo cuando la revolución llegó a su cénit, él se recluyó en sí mismo, expandiendo con ello la dimensión psicológica de su arte. Entre 1847 y 1849 vivió principalmente en París, donde mantuvo una relación amorosa con Strepponi —su devota y a menudo desagradecida compañera durante más de cuatro décadas a partir de entonces— y absorbió nuevas ideas teatrales. Acabó desarrollando un gusto por los argumentos más intimistas, especialmente por aquellos en los que las pasiones privadas iban en contra de las convenciones sociales. (Es posible que la pacata desaprobación de su relación con Strepponi, con quien no contrajo matrimonio hasta 1859, reforzara ese interés.) En *Luisa Miller,* la hija de un soldado y el hijo de un conde se enamoran y entran en conflicto con el orden social; en *Stiffelio*, un ministro protestante decide perdonar a su infiel esposa después de leer la frase bíblica: «Aquel que esté libre de pecado, que tire la primera piedra.» Estas óperas hicieron posible la creación de *Rigoletto, II trovatore* y *La traviata*, la trifecta de 1851-1853, en la que las pasiones no son sólo románticas, sino familiares: Rigoletto intenta proteger a su hija del Duque; la gitana Azucena se lamenta de la pérdida de su bebé muerto; y la cortesana Violetta («La traviata» significa «La descarriada») abandona a su amante tras pedírselo el padre de él, con una gran consciencia de su estatus. La escalada de emoción va de la mano de un cambio en la línea musical; en *La traviata*, Verdi elimina todo énfasis en las galas del bel canto y favorece, en cambio, un estilo de expresión más directo e impulsivo.

Para cuando la década de 1850 dio paso a la de 1860, Verdi se acercó de nuevo a la esfera política, si bien abandonó ya los símbolos obvios de la gloria italiana. Espoleado por los aparatosos espectáculos históricos de la gran ópera francesa, alumbró una serie de obras *—Les vépres siciliennes y Simón Boccanegra, Un bailo in maschera*, *La forza del destino* y *Don Carlos*— en las que se presentan escenas majestuosas con un pesimismo cada vez más profundo. El destino es ahora remachado por monstruos de autoridad terrenales, y el peor de todos ellos es el Gran Inquisidor, en *Don Carlos.* La ópera trata del amor y la intolerancia en la España de Felipe II, y el extremadamente despiadado Inquisidor nos permite ver la absoluta corrupción de las enseñanzas cristianas por parte de la política del poder: cuando Felipe pregunta cómo puede justificar el asesinato de su hijo —el príncipe rebelde Carlos—, el Inquisidor responde, con una línea gélida, casi un monotono: *«Per riscattarci Iddio il suo sacrificó»* («Para salvarnos, Dios sacrificó al

suyo»). La orquesta toca una serie de tríadas mayores en torno a esa frase lapidaria (Si mayor, Sol mayor, Mi mayor, Do mayor), pero la secuencia desafía la lógica armónica y produce una atmósfera sulfurosa. En sus óperas posteriores, Verdi no se mostró nunca más audaz en su lenguaje musical, no tanto con la introducción de disonancias como con el tratamiento de sencillos acordes con una libertad displicente, como si estuviera arrojando unos dados.

Tras el triunfo de *Aida,* en un estreno de gala en El Cairo, Verdi parecía estar preparado para dejar la ópera. En 1873 escribió un cuarteto de cuerda y, el año siguiente, un Réquiem que sonaba a una recapitulación. Pero, en una benévola conspiración, el editor Giulio Ricordi y el compositor y escritor Arrigo Boito devolvieron al redil al anciano compositor, valiéndose de Shakespeare como señuelo. *Otello* y *Falstaff,* basadas en libretos perfectamente elaborados por Boito, consolidan con una destreza inquebrantable todo lo que había nacido anteriormente: bel canto, teatro romántico, gran ópera francesa, briznas del trabajo con los *Leitmotive* y la orquestación wagnerianos. La economía de la escritura pasa a ser extrema: melodías a las que otro compositor les habría sacado el jugo durante una tarde entera aparecen durante unos pocos segundos y, a renglón seguido, desaparecen. El septuagenario Verdi parece casi estar mofándose de sus colegas. *Falstaff* se cierra con una virtuosística fuga sobre la frase: *«Tutto nel mondo é burla»* («Todo en el mundo es burla»).

En sus últimos años, Verdi empezó a ser rechazado como un personaje anticuado. Los intelectuales italianos más jóvenes acudieron en masa a Wagner, que predicaba la síntesis de las artes y había acometido la tarea de echar por tierra las convenciones que apuntalaron el arte de Verdi hasta el final. Durante algunos años las óperas de Verdi fueron ampliamente desdeñadas como chirriantes vehículos para cantantes estrella, aunque las obras más famosas —*Rigoletto, Trovatore, Traviata, Aida*— nunca dejaron de agradar al gran público. No fue hasta la llegada del modernismo neoclásico en las décadas de 1920 y 1930 cuando empezó a recuperarse la reputación intelectual del compositor. Leonard Bernstein sugirió en una ocasión que Stravinsky había obtenido el motivo de cuatro notas de su ópera-oratorio *Oedipus Rex* de «Pietá ti prenda del mió dolor» («Apiádate de mi dolor»), de *Aida,* el aria en que la joven esclava suplica piedad. Bernstein resumió irónicamente la actitud a la moda de su juventud calificando *Aida* de «ese melodrama barato, ordinario, sentimental, la más ostentosa y la más hortera de todas las óperas de Verdi». Sin embargo, reconoció, Verdi fue un supremo poeta de la «compasión y el poder», de la lucha de las personas con el destino.

Es posible que el desmoronamiento de la cultura alemana bajo los auspicios de Hitler, un amante de la música de Wagner, acelerara el renacimiento verdiano a partir de 1945: aquí estaba un héroe nacional que mostraba una desconfianza instintiva de la autoridad y carecía de historia a la hora de demonizar a grandes grupos de personas. *(«Bella civiltá la nostra, con tante miserie che porta con sé»* [«Bonita civilización la nuestra, con tantas miserias

como porta consigo»], afirmó en 1896, al condenar el colonialismo en África e India.) Una extraordinaria cohorte de voces en el curso de la posguerra — Zinka Milanov, Maria Callas, Leontyne Price, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi, Richard Tucker, Leonard Warren y Tito Gobbi, por nombrar sólo unos pocos— demostró que la profundidad de Verdi llega hasta donde los cantantes se atrevan a sumergirse. Las óperas juveniles volvieron a la circulación; *Don Carlos* se oyó finalmente en algo parecido a su versión original (Andrew Porter, mi incomparable predecesor en *The New Yorker,* encontró en 1970 algunas partes desechadas de la partitura en la biblioteca del Palais Garnier.) Ahora Verdi parece más popular que nunca; durante el año del aniversario de 2001 se montaron alrededor de cuatrocientas producciones de sus óperas por todo el mundo. Si han preservado o no el estilo verdiano, eso es ya harina de otro costal.

La escritura para la voz de Verdi es una cámara que aplica su zoom sobre el alma de una persona. Piénsese en el momento del Acto II de *La traviata* en que Violetta, la mujer descarriada, deja a su amante, Alfredo. Alfredo cree que ella no ha hecho otra cosa que salir al jardín, pero poco después recibirá una carta de su amada en la que le dice que se ha ido para siempre. *«Saró lá tra quei fior presso a te sempre»* («Estaré siempre ahí, entre ese flores, cerca de ti»), le dice Violetta. *«Amami*, *Alfredo, quanfio famo. Addio!»* («Ámame, Alfredo, tanto como yo te amo. ¡Adiós!»). Cuando una gran soprano desgrana estas frases —estoy escuchando a Callas en vivo en La Scala, en 1955—, es tanto lo que se oye que apenas puede aprehenderse todo. Se oye lo que oye Alfredo, las palabras desesperadas de una amante en un estado de gran agitación emocional: «Te amo a pesar de que salga al jardín.»

Se oye lo que Violetta no se siente capaz de decir en voz alta: «Voy a dejarte, pero seguiré amándote siempre.» Y se oyen premoniciones de la súplica que entona en su lecho de muerte, al final de la ópera, al darle un antiguo retrato suyo: *«A rammentar ti torni colei che si t'amo»* («Que vuelva a recordarte a la mujer que tanto te amó»).

Esta matriz de significado se halla contenida en una sencilla melodía que ya se conoce, a pesar de que no se haya visto nunca la ópera: una frase que se oye dos veces y que describe una abrupta curva descendente con las notas de la escala de Fa mayor, seguida de un ascenso hasta un Si bemol agudo y un descenso más gradual y serpenteante hasta el Fa grave. Por debajo de la voz, la cuerda toca palpitantes acordes en forma de trémolos. Las óperas de Verdi suelen pivotar sobre este tipo de frases cortantes, cargadas, que se espera que los cantantes sepan convertir en epifanías. El compositor acosaba a sus libretistas para encontrar las palabras exactas para estos pasajes; quería largos titulares de emoción. Cuando Francesco Piave, su colaborador predilecto antes de Boito, estaba trabajando en *Macbeth,* Verdi le hizo llegar esta orden:

«POCHE PAROLE... POCHE PAROLE... POCHE POCHE MA SIGNIFICANTI» («POCAS PALABRAS... POCAS PALABRAS... POCAS POCAS PERO SIGNIFICATIVAS»). Tan significativa era «Amami, Alfredo» en la mente de Verdi que se valió de la melodía como el tema principal del preludio de la ópera, a pesar de que su única aparición en la ópera propiamente dicha se produce en estos dieciocho compases del Acto II. No existe una demostración más impresionante del arte relampagueante de Verdi: el público apenas alcanza a saber qué es lo que le ha dejado tocado.

La ejecución de Callas de «Amami, Alfredo» en la grabación de 1955 se encuentra entre los ejemplos más asombrosos de canto verdiano jamás llevados al disco. En el tenso pasaje que da paso al arrebato, la soprano adopta un tono entrecortado, inquieto, que transmite la reacción inicial de pánico de Violetta ante la situación: balbuceo vocal lo llama Julián Budden, un experto en Verdi. Luego, con los temblores de la cuerda, parece conectar un interruptor, tras lo cual su voz arde intensamente desde dentro. Cuando llega al La y el Si bemol agudos, araña las notas, prácticamente las arranca de la página, aunque su voz conserva una belleza desesperada. Su interpretación es tan perturbadoramente vehemente —aquí está lo que Björk, en su análisis de Callas, llamó el «rrrr»— que corre el riesgo de incurrir en un anticlímax. ¿Adonde puede encaminarse ya la ópera a partir de aquí? Cuando vuelve a escucharse, se comprende: el espíritu de Violetta está resquebrajado y desde este momento va a cantar como si ya estuviera muerta.

Esta manera intrépida de llevar las cosas hasta el límite es exactamente lo que Verdi reclamaba de sus cantantes. John Rosselli cita una carta que Verdi escribió al libretista Salvadore Cammarano sobre el tema del tipo de cantante que habría de encarnar el papel de Lady Macbeth:

La Tadolini tiene un aspecto hermoso y bueno y a mí me gustaría una Lady Macbeth fea y mala. La Tadolini canta a la perfección; y yo querría que Lady no cantase. La Tadolini tiene una voz estupenda, clara, límpida, potente; y a mí me gustaría en Lady una voz áspera, ahogada, bronca. La voz de la Tadolini tiene algo de angelical, la voz de Lady debería tener algo de diabólico.

Aun en el supuesto de que Verdi estuviera exagerando para impresionar, estaba declarando su preferencia por cantantes dramáticamente comprometidos por encima de los técnicamente impecables: o, idealmente, por cantantes con una buena formación que estuvieran deseosos de sacrificar la belleza en aras del drama. A Callas, con experiencia tanto en Wagner como en Donizetti, no le preocupaba lo más mínimo sorprender de repente a sus oyentes con un súbito aumento de su volumen de voz.

Si existe en la actualidad una crisis a la hora de cantar Verdi, el motivo

puede estribar en que la educación vocal se encuentra ahora mucho más profesionalizada, rutinizada y especializada de lo que lo estaba hace cincuenta o cien años. Estudiar grabaciones de archivo supone cobrar conciencia de cuán idiosincrásico y desinhibido solía ser el arte. En el sello EMI se encuentra publicada una compilación clásica titulada *Les Introuvables du chant Verdien*, que con casi toda seguridad transformará aun al joven aficionado recién salido del cascarón en una tediosa reinona que todo lo sabe sobre la ópera y que se queja de que ya no hay nadie que pueda cantar Verdi. Al mismo tiempo, estas grabaciones demuestran que no hubo nunca un único estilo verdiano. Frida Leider interpreta un Verdi penetrante en alemán; Francesco Tamagno, el Otello original, canta con lo que suena como un ligero acento francés (es de suponer que se trata de un dialecto italiano); Nellie Melba canta con una suavidad implacable. Lo que tenían en común los cantantes de la época dorada era una manera de parecer que estaban llegando hasta el límite y luego derribarlo. Caruso solía hinchar su voz enormemente en momentos en que debería haber dejado de sonar; Rosa Ponselle tenía la costumbre de mantener una línea durante lapsos de tiempo sobrenaturales, de tal modo que la música adquiría el fulgor uniforme del claro de luna. Sus proezas parecen físicamente irrepetibles: nadie cuenta en la actualidad con unos pulmones semejantes.

La crisis, sin embargo, no es simplemente el resultado de algún tipo de oscuro declive genético. La sensación de libertad que se encuentra en las grabaciones antiguas guarda relación con el hecho de que las estrellas de hace un siglo no tenían generalmente que competir con los directores estrella. Incluso en el momento en que estaban realizándose estas grabaciones, Mahler y Toscanini estaban imponiendo nuevas formas de disciplina y, aunque el ascenso del maestro internacional dio lugar sin duda a mejoras considerables en el teatro de ópera, es posible que también haya contribuido al declive del estilo italiano. Los directores de orquesta de las últimas décadas han tendido a resistirse a los ajustes constantes de tempo —*ritenuto*, *rallentando*, *stretto* y otras maneras de variar el tempo— que requiere el canto italiano. Irónicamente, según fue ascendiendo el caché intelectual de Verdi, los directores buscaron subrayar la unidad sinfónica de sus partituras, lo cual fue en detrimento de la individualidad vocal.

En 2001 recalé en La Scala para ver cómo le iba a Verdi en la capital de la ópera. Encontré al maestro napolitano Riccardo Muti —que había venido dirigiendo el teatro desde 1986— empuñando la batuta para *Un bailo* con una fogosa diligencia que parecía más apropiada para, por ejemplo, *Oedipus* de Stravinsky. En el centro del reparto se encontraba el joven tenor Salvatore Licitra, que cantó con una cierta confianza arrogante que tenía mucho de auténtica. Cuando Licitra trataba de demorarse en una posible epifanía, podía sentirse cómo Muti tiraba de él hacia delante, como un padre que obliga a su hijo a seguir andando sin detenerse al pasar por una tienda de caramelos. La representación fue apasionante, pero la sensación era la de una sucesión de

grandes momentos vocales insertados en el seno de una narración orquestal.

A pesar del lamentable estado de la interpretación verdiana, los cantantes con talento siguen pudiendo crear retratos memorables si se dan las condiciones adecuadas para ello. En 2006, la diva rumana Angela Gheorghiu cantó *La traviata* en el Met y cuando llegó a «Amami, Alfredo» optó por no permitirse una explosión vocal a la manera de Callas, quizá porque una explosión así no se encontraba realmente al alcance de sus capacidades. Mientras la cuerda se lanzaba a su trémolo, la cantante adoptó en cambio una fachada impasible, acercándose a su amado de un modo estatuario, pintando la línea vocal con pinceladas mantenidas y majestuosas. En vez de desnudarse por completo, esta Violetta levantó sus defensas contra el mundo para proteger su corazón resquebrajado. Gheorghiu no fue una Violetta perfecta para el Met —sonó con frecuencia escasa de potencia frente al grueso de la orquesta—, pero sí que consiguió dejar su impronta en el papel. Peter G. Davis, en un artículo para la revista *New York*, caracterizó adecuadamente a Gheorghiu como «una dama de las camelias de pelo oscuro, impecablemente vestida, con un rostro triste de camafeo, una peligrosa fragilidad y un semblante que exige atención sin acaparar la escena».

Tres años después, la joven soprano estadounidense Sondra Radvanovsky vino al Met a encarnar el exigente papel de Leonora, en *II trovatore.* Se valió de una voz de soprano ricamente coloreada, levemente trémula, que recordaba a las voces de antaño del Viejo Mundo. Los agudos no siempre sonaron con la debida afinación, pero atravesaron todo el teatro y, lo que es más importante, se encontraban unidos dentro de una línea musical que fluía sin altibajos. Sonó con mayor debilidad en el registro más grave, en el que se sitúa parte de la música más desgarradora de Leonora. «Tacea la notte placida» («Callaba la plácida noche»), el aria en que Leonora revela su desdichada pasión por el trovador Manrico, apagó la llama en vez de seguir ardiendo en el registro grave. Sin embargo, en conjunto, Radvanovsky tuvo más brío que otras cantantes que han abordado recientemente el papel. Cantó «D'amor suirali rosee» («Sobre las alas rosadas del amor»), su segunda gran aria, a un tempo audazmente lento, encarnando a una mujer perdida en un mundo de ensueño de amor inalcanzable. El director, Gianandrea Noseda, alentó, sin imponer traba alguna, la exploración del papel por parte de la cantante.

La época de las leyendas parece siempre lejana y, sin embargo, encuentra el modo de atraparte con el paso del tiempo. Aunque yo soy un espectador de ópera relativamente joven, a comienzos de los años noventa pude oír una caracterización que ya ha pasado a la historia de la ópera: el Otello de Plácido Domingo, que desencadenó tormentas de furia y angustia con su voz rebosante de colores, de una soberbia flexibilidad, y que acabó con un susurro devastador de *«bacio»*. Imaginar lo que podría haber pensado Verdi del logro de Domingo supone entrar en el ámbito de lo contrafáctico, pero todo lo que sabemos sobre las opiniones del compositor sobre canto y actuación apunta a que Domingo lo habría dejado absolutamente satisfecho.

Mientras que los cantantes y directores de orquesta tienden a ser ahora demasiado escrupulosos en su aproximación a Verdi, los directores de escena de la actualidad tratan al compositor con unas libertades rayanas en el desprecio. En 2001, el crítico Matthew Gurewitsch pidió a varios destacados directores de escena que expresaran sus visiones de Verdi, y recibió algunas respuestas asombrosas. Francesca Zambello, que ambientó en una ocasión *Aida* en el paisaje de un invierno nuclear, dijo: «Si tengo que pensar en una obra de Verdi que me haya conmovido sobre un escenario, la cosa va a ser sumamente difícil.» Christopher Alden, que creó un *Rigoletto* con toques de travestismo y sexo en público, dijo: «Al público hay que echarle agua fría. Hay que despertarlo, hacer agujeros en las óperas para que salga a flote la vida interior.» Mark Lamos, cuyo *Rigoletto* incluyó también una orgía explícita, dijo: «Para ser sincero, las óperas de Verdi me parecen tan merecedoras de ser llevadas a escena como su Réquiem.»

Con sus estrafalarias coincidencias y sus salidas de escena en medio de desmesurados arrebatos emocionales, los argumentos de Verdi parecen a primera vista estúpidos. *Il trovatore* constituye el ejemplo más notorio y su trama es tan inverosímil que inspiró dos grandes parodias: *Los piratas de Penzance*, de Gilbert y Sullivan, y *Una noche en la ópera*, de los hermanos Marx. Ésta es una versión abreviada: una gitana española intenta vengar la muerte de su madre a manos de un conde arrojando al hijo de éste, Manrico, al fuego, pero, en medio de su agitación, coge al bebé equivocado y quema, en cambio, a su propio hijo. Todo esto sucede en realidad antes de que se levante el telón; cuando la ópera concluye, el otro hijo del conde —desconocedor del vínculo familiar— ordena la ejecución de Manrico. La tragedia de Leonora es que no vuelve a dormirse cuando oye a este trovador tan especial cantando fuera de su ventana.

Lo cierto es que la mayoría de los espectáculos de entretenimiento parecen una tontería cuando se contemplan desde la distancia. No hay nada en Verdi que resulte más inverosímil que los hechos que articulan la trama de una típica obra de Shakespeare o, puestos a ello, que una típica película de Hollywood. La diferencia es que las convenciones de esta última son ampliamente aceptadas en este momento, de modo que si, por ejemplo, Matt Damon va montado en un monociclo en sentido contrario por la autopista y mata a un grupo de delincuentes uzbekos con un paquete de caramelos, los espectadores aplauden con entusiasmo en vez de partirse de risa. Cuanto más descabelladas sean las cosas, mejor. La ópera no es diferente. Verdi no se valió del escabroso argumento de *Il trovatore* porque lo encontrara creíble; le hacía gracia más bien lo extremo de la situación, que requería que sus personajes se comportaran de maneras extremas. Sus adoradas maldiciones, venganzas y fuerzas del destino *añaden* plausibilidad en vez de eliminarla;

hacen que los violentos acentos del canto operístico parezcan una reacción natural en el marco de esas circunstancias concretas.

En otras palabras, historias que parecen ridiculas son, a un nivel más profundo, veraces. No puede predicarse lo mismo de las situaciones que han concebido muchos directores de escena modernos. Tienden a mostrar precisamente los defectos que ellos mismos han atribuido a Verdi: la obra resulta con demasiada frecuencia rebuscada y críptica, como si obedeciera a una especie de código social extraterrestre. En 2000, el Met representó un *Trovatore* tan monumentalmente impenetrable que el director de escena, Graham Vick, suprimió posteriormente su nombre de la producción, en el espíritu de las películas de «Allen Smithee»[6] que nos llegan periódicamente desde Hollywood. Aquel caso no fue nada en comparación con lo que se programa regularmente en los teatros europeos. Por algún motivo, *Un bailo in maschera* parece especialmente propicia al maltrato. En 2001, el director de escena español Calixto Bieito ambientó la ópera en la España de Franco y presentó al comienzo una escena de conspiradores que estaban sentados en váteres. Una puesta en escena estrenada en Erfurt en 2008 incluía las ruinas de las Torres Gemelas, una serie de imitadores de Elvis, ancianos desnudos con máscaras de Mickey Mouse y una mujer vestida como Hitler.

La ópera dominada por el director de escena se conoce con el nombre de *Regietheater,* o teatro de director, y resulta revelador que la palabra exista únicamente en alemán. El *Regietheater* se puso de moda en parte como un modo de evadir el aspecto desagradable del legado de Wagner, en concreto los terribles montajes del nazismo. Cuando se reinauguró el Festival de Bayreuth en 1951, Wieland Wagner, el nieto del compositor, dio a conocer un *Parsifal* en el que toda la parafernalia medieval había desaparecido: el resultado era una obra teatral de luz y cuerpos sobre un escenario casi vacío. En el mismo teatro, en 1976, Patrice Chéreau presentó una radical reinterpretación del *Ring;* el telón se levantaba en lo que parecía ser una presa hidroeléctrica y a partir de ahí se desencadenaba una crítica de la civilización industrial. En mis viajes a Europa he visto un *Tristan* en el que la mayor parte de la acción se desarrollaba dentro de un palpitante cubo rosa; un *Ring* cuyo Wotan expresaba su desesperación metiendo papeles en una trituradora; y un *Parsifal* en el que la transfiguración del Templo del Grial, el momento culminante de la ópera, iba acompañada por la proyección de un vídeo de conejos en descomposición. De alguna manera, Wagner conserva su identidad aun cuando reine en escena el caos más absoluto. Su música puede servir como una hipnótica banda sonora para cualquier conjunto de imágenes, desde valquirias con sus atuendos tradicionales hasta el ataque aéreo en Vietnam de *Apocalypse Now.*

Verdi, por otra parte, es minuciosamente específico desde el punto de vista espacial. Sus frases en forma de arco comportan un cierto modo de expresión, sus ritmos, una determinada manera de moverse de un lado a otro. Para las óperas de última época, el editor de Verdi creó manuales escénicos que

indican exactamente cómo debe ajustarse a la música la acción que se desarrolla en el escenario. Los personajes de Verdi se definen por y frente a sus mundos sociales, y si Violetta se encuentra cantando ante una pared de ladrillo sin ninguna característica reseñable, probablemente no saldrá a la luz su irresoluble dilema. Por encima de todo, el arte de la ironía dramática, tal y como lo entiende Verdi, depende para surtir efecto de un barniz de normalidad. En la escena culminante del baile de disfraces de *Un bailo*, en los largos minutos que transcurren antes de que Riccardo sea fatalmente apuñalado, la música de danza refuerza el suspense y, en uno de los golpes de genio más feroces del compositor, sigue sonando durante unos instantes más *después* del ataque; como explica el manual escénico, la noticia del asesinato tiene que llegar aún a los músicos que se encuentran en otras partes del palacio. Este tipo de matices probablemente no se percibirán si la ópera se ha trasladado a Irak o al espacio exterior. Demasiadas producciones son bailes de máscaras desde el principio mismo, así que nunca se sabe cuándo hay alguien que está llevando realmente un disfraz.

El modo en que el *Regietheater* se acerca a Verdi cuenta, sin embargo, con inteligentes defensores. Philip Gossett, un eminente experto en ópera, en su libro *Divas and Scholars (Divas y estudiosos),* señala que Verdi raramente vaciló a la hora de trasladar sus óperas de una época a otra cuando los censores planteaban objeciones. *Rigoletto* emigró de la corte del rey Francisco I a la de los Gonzaga en Mantua; *Un bailo*, de la Suecia de finales del siglo XVIII al Boston de finales del siglo XVII, con una escala abortada en la Florencia del siglo XII. El realismo en el sentido convencional aburría a este compositor; en cierta ocasión afirmó: «*Copiare il vero puó essere una buona cosa*, *ma inventare il vero é meglio, molto meglio*» («Copiar la verdad puede ser una buena cosa, pero inventar la verdad es mejor, mucho mejor»). Si tanto nos preocupan las intenciones de Verdi, ¿por qué nos aferramos a valores realistas que no le preocupaban? Gossett señala además que el enfoque «tradicional», que en estos tiempos viene con la carga incorporada de una opulenta escenografía, puede sabotear los rápidos cambios de escena a los que Verdi estaba acostumbrado. Es posible que el compositor hubiera explotado de frustración si hubiera sabido que la *Traviata* de Franco Zeffirelli en el Met iba a requerir una pausa de varios minutos entre las dos escenas del Acto II, cuando, en una transición magistral, la ruptura de Violetta con Alfredo da paso a una animada fiesta.

Gossett reprende a varios críticos musicales, y a quien esto escribe entre ellos, por defender una devoción excesivamente servil al libreto. En la versión original de este ensayo, publicado en *The New Yorker* en 2001, exageré las críticas contra una dirección de escena radical y pasé por alto admitir que un drástico cambio de escenario puede aportar a veces potentes reflexiones. Gossett cita la producción de *Rigoletto* de Jonathan Miller de 1982 en la English National Opera, que reubicaba la obra en Nueva York, y en la que los capos de la mafia ocupaban el lugar de los duques renacentistas. En un

preámbulo a la producción, Miller señala que la ópera de Verdi es ella misma culpable de anacronismos: los compases a ritmo de vals de «La donna é mobile» no guardan ninguna semejanza con las danzas de la época renacentista. En cierto modo, este tipo de música cobra *más* sentido en la ingeniosa ambientación mafiosa de Miller. Lo que es aún más importante, el código social de la mafia no se encuentra muy alejado del de los Gonzaga: no tenemos ningún problema a la hora de creer que un matón tiene un miedo mortal de exponer su hija a sus jefes, o que un golpe ha salido horriblemente, grotescamente mal. Durante el prolongado debate con los censores a raíz del argumento de *Rigoletto*, Verdi comentó que la acción podría desarrollarse en cualesquiera lugares y períodos, siempre y cuando los subordinados del duque vivieran temerosos de su soberano. La concepción de Miller supera con toda seguridad esa prueba.

El director de escena alemán Peter Konwitschny llevó a cabo una intervención aún más audaz en un montaje de *Don Carlos* en la Ópera Estatal de Viena en 2004: una presentación sin cortes, en la forma en que el compositor ofreció por primera vez la obra a la Ópera de París. (TDK publicó un DVD de una de las representaciones vienesas, con Bertrand de Billy como director musical.) En su mayor parte, los intérpretes aparecen con trajes de época, si bien dentro de frías paredes minimalistas, pero en varias ocasiones se explotan las barreras históricas. El gesto más llamativo por parte de Konwitschny llega en la segunda escena del Acto III, cuando Felipe preside una quema de herejes. De repente estamos en el momento actual, y en la Ópera Estatal de Viena; el rey y su séquito están asistiendo a un estreno de gala. Cámaras de televisión internas del teatro nos llevan a la escalera palaciega del foyer, donde un locuaz presentador de televisión está parloteando en varios idiomas (*«Guten Abend, Europa! Good evening, ladies and gentlemen*!... *Bonsoir, mesdames et messieurs*!... ¡Y aquí tenemos al Gran Inquisidor!»). Cuando llegan los herejes arrastrados, sus gritos apagados se entremezclan con la música de marcha y el coro celebratorio que saludan la llegada de Felipe mientras desciende por la alfombra roja hacia el escenario. El auto de fe se convierte en un moderno espectáculo transmitido por los medios, con lo cual se resalta la crítica que hace Verdi de la iconografía del poder político y religioso. Aquí no estamos ante un intento condescendiente de «actualizar» a Verdi; Konwitschny muestra más bien hasta qué punto seguimos viviendo en el mundo de Verdi.

Es posible que los tradicionalistas y los radicales que lo son de forma refleja, instintiva, se vean unos a otros como enemigos acérrimos, pero ambos están cometiendo el mismo error, aplicando a las partituras una plantilla universal. Lo crucial es ser receptivo y no reduccionista, dejar que sea la obra la que dicte la puesta en escena. Andrew Porter está en lo cierto cuando dice, en relación con el tema de cómo escenificar a Verdi, que «se necesita ser totalmente pragmático». No debería descartarse nada, pero los directores de escena harían bien en respetar la trayectoria dramática de la música y tener en

cuenta las ideas escénicas del propio Verdi. Y debe recordarse que, en una noche cualquiera, son muchas las personas que estarán viendo la ópera por primera vez. Gossett repara en que los espectadores de ópera, como regla, muestran un espíritu de aventura mucho menor que los públicos que asisten a representaciones de obras de Shakespeare y de otros clásicos teatrales. Pero la mayoría de estos últimos han estado en contacto con Shakespeare desde que estudiaban primaria en el colegio; saben lo que se supone que va a pasar y están abiertos a enfoques diferentes. Quienes ven *Il trovatore* por primera vez quedarán embriagados por la locura trasnochada del argumento; quieren ver histeria, acontecimientos estrafalarios, a una madre que arroja sin querer a su hijo al fuego. Y, al menos en algunas representaciones, deberían tenerlo.

En la primavera de 2001 viajé a la antigua ciudad portuaria de Génova para ver una producción de *Giovanna d'Arco (Juana de Arco),* una obra menor de los años juveniles de Verdi, pero que sigue prendiendo nuestra atención. La puesta en escena era del cineasta alemán Werner Herzog, quien, a pesar de su talento visual, tuvo que esforzarse para que la ópera resultara interesante. Recuerdo el viaje menos por la representación en sí misma que por las escenas que contemplé fuera, en la calle. *La Associazione Nazionale Alpini*, una asociación de veteranos del cuerpo militar alpino, celebraba ese fin de semana su convención anual y Génova estaba abarrotada de pequeños grupos de hombres de todas las edades, cada uno de ellos procedente de una parte diferente de Italia. Según iban caminando de acá para allá, prorrumpían de cuando en cuando en cánticos al tiempo que se acompañaban con destartalados instrumentos de metal. Me quedé impresionado ante el hecho de que estos aficionados estuviesen utilizando básicamente el mismo lenguaje musical que atraviesa el canon de Verdi. La materia prima de *La traviata* e *II trovatore* estaba llenando el aire. Algunas de las melodías eran, de hecho, del propio Verdi: en un momento dado oí las notas de «Va pensiero», el famoso coro de *Nabucco.* Intenté cruzar la calle para ver quién estaba tocándolo, pero mi camino quedó bloqueado por un gran camión, encima del cual estaba bailando una mujer ataviada con ropas alpinas.

«Va pensiero» —el lamento de los hebreos junto a los ríos de Babilonia— tiene una historia complicada. Según una leyenda de rancia tradición, el coro provocó una algarada patriótica en el estreno de *Nabucco*, cuando los italianos que asistían a la ópera relacionaron la aflicción de los hebreos con su propia situación bajo el dominio austríaco. Esa leyenda fue aparentemente un invento retroactivo; el estudioso Roger Parker no ha encontrado ninguna prueba de que «Va pensiero» fuera objeto de una especial atención la noche del estreno. Sin embargo, como señala Philip Gossett, la policía había decidido estar alerta durante la representación de *Nabucco* ante el temor de que surgiera una «reacción inapropiada» al argumento bíblico. A pesar de que no se produjo

ninguna manifestación ostensible, es posible que el público se sintiera en cualquier caso furioso. En el curso de las siguientes décadas, «Va pensiero» dominó cada vez más la psique italiana, hasta el punto de llegar a convertirse en una suerte de himno nacional alternativo. Más allá de eso, ha pasado a ser una canción de solidaridad en otros países. Cuando la Metropolitan Opera inauguró su temporada en septiembre de 2001, once días después de la destrucción de las Torres Gemelas, el coro empezó cantando «Va pensiero» en honor de las víctimas del ataque. La escena fue completamente diferente de aquella de la que había sido testigo en Génova pocos meses antes, pero la conexión entre música y público era igual de poderosa.

La grandeza de Verdi es algo simple. Solitario por naturaleza, encontró una manera de hablar a una multitud innumerable y su método consistió en sumergirse él mismo por completo en sus personajes. Nunca compuso música por componer música; cada una de las frases ayuda a contar una historia. Las escenas más asombrosas de su obra son aquellas en que todas las voces se unen en una masa visceral, como una ola humana que podría llevarse por delante todo lo que encontrara a su paso. Las voces al final de *Simón Boccanegra,* mientras expresan a gritos su dolor; las voces al final de *Un bailo*, vencidas por la magnificencia espiritual de un hombre moribundo; y, por supuesto, las voces de «Va pensiero», que recuerdan, en una línea al unísono, la destrucción de Jerusalén. En el mundo moderno, raramente nos encontramos atrapados por una única emoción, y esto es lo que Verdi nos restituye: la sensación de pertenencia.

12
CASI FAMOSOS

DE GIRA CON EL CUARTETO ST. LAWRENCE

A comienzos de la década de los noventa, el Cuarteto Emerson, ya muy en vías de convertirse en el más famoso grupo de cámara estadounidense, estaba haciendo audiciones a conjuntos más jóvenes para un programa de formación en la *Hartt School of Music*, en Connecticut. Llegaron montones de grabaciones con interpretaciones y los miembros del Emerson decidieron escucharlas mientras se trasladaban en coche de una ciudad a otra en el curso de una gira europea. Una grabación, de un joven cuarteto de Toronto, yuxtaponía el previsible Beethoven a una obra contemporánea canadiense en la que se pedía a los instrumentistas que chillaran a pleno pulmón. Los gritos empezaron justo cuando los Emerson estaban avanzando por un tramo complicado de una carretera alpina. «Habíamos oído este Beethoven más que bueno, y estábamos diciendo "Realmente bien", cuando empezaron los gritos, y casi perdimos el control del coche», recordaba el violinista Philip Setzer. «Podíamos habernos matado los cuatro entonces allí mismo. Estaba claro que teníamos que conocer a los cuatro chalados que habían enviado la grabación.»

A comienzos de la década siguiente, los integrantes del Cuarteto St. Lawrence —Geoff Nuttall, Barry Shiffman, Lesley Robertson y Marina Hoover— se habían asentado firmemente en el mundo de la música de cámara estadounidense. Eran el conjunto residente en la Universidad de Stanford y ellos mismos formaban regularmente a cuartetos más jóvenes. No habían perdido, sin embargo, su espíritu de ir a contracorriente; sabían cuál era la manera de pillar a sus oyentes desprevenidos. Su modo de tocar conservaba una cierta libertad agitada, como si la conversación camerística a la hora de cenar estuviera a punto de degenerar en un altercado, una manifestación o una confesión. «Tienen algo», me dijo David Finckel, el violonchelista del Emerson. «Los músicos tienen algo o no lo tienen, y el St. Lawrence sí que lo tiene. No estoy seguro de lo que es. En parte es la capacidad de tocar la música más familiar como si fuera nueva e inusual. Todo lo que hace el cuarteto se convierte en música contemporánea. Cuando les escucho, me olvido de que yo hago lo mismo para ganarme la vida.»

En Norteamérica hay al menos un centenar de cuartetos de cuerda profesionales con dedicación plena, además de un número incalculable de grupos de aficionados. Para ganarse la vida en este campo, tienes que estar

dispuesto a tocar casi en cualquier parte y en cualquier momento. Incluso un grupo tan famoso como el Emerson sigue la misma y agotadora rutina: volar a una ciudad extraña, alquilar un coche, hacer una prueba de sonido en la sala, tocar el concierto, acudir a la recepción posterior al concierto, dormir pocas horas, volver al aeropuerto y volar al siguiente destino. El St. Lawrence ha tocado en capitales culturales internacionales y también ha sido aclamado en pueblos pesqueros canadienses, localidades montañosas uruguayas y colegios públicos de Kansas City. Quizá su aparición más inusual fue en Vietnam, en la Ópera de Hanoi, una réplica del Palais Garnier, en París. Los patronos más ricos se encontraban presentes en el auditorio, pero una multitud de miles de personas contemplaba fuera del teatro una transmisión en directo del concierto, muchas de ellas apoyadas en sus motocicletas.

Uno de mis primeros cometidos como crítico musical en Nueva York fue cubrir el debut neoyorquino del St. Lawrence, en 1992, en la serie de conciertos de Artistas Jóvenes en la 92nd Street Y. Me quedé impresionado con la pasión inteligente que insufló el grupo a sus interpretaciones del Cuarteto «De las disonancias» de Mozart, el Cuarteto op. 3 de Alban Berg y el Cuarteto en Do sostenido menor de Beethoven. Aunque en los diez años siguientes hicieron rápidos progresos en el mundo de la música —firmaron con la poderosa e influyente agencia Columbia Artists Management, Inc., o CAMI; consiguieron un contrato discográfico con EMI—, nunca regresaron a Nueva York de manera ostentosa. Así pues, en la primavera de 2001 decidí seguirles en una gira durante una semana aproximadamente a fin de hacerme una idea de cómo era la vida para una agrupación clásica de talento pero, por regla general, ignorada. En estos últimos años, el St. Lawrence ha pasado a situarse en la primera línea de su profesión y toca regularmente en el Lincoln Center y el Carnegie Hall. Ha sufrido también dos cambios en su plantilla, ya que Shiffman y Hoover han cedido sus atriles a Scott St. John y Christopher Costanza. No obstante, su manera de hacer música sigue siendo esencialmente la misma. Si la partitura les pide que griten, se muestran encantados de hacerlo.

Cuando me uní a la gira del St. Lawrence, el grupo tenía que tocar dos conciertos en El Paso (Texas) y uno en Joplin (Missouri). Surgieron los típicos líos de los viajes. Una tormenta de arena retrasó los vuelos que salían de Dallas-Fort Worth y cuando los miembros del cuarteto llegaron al hotel, a medianoche, en recepción no tenían constancia alguna de sus reservas. Era uno de esos lugares aletargados, perdidos en el tiempo —llamémoslo el Vista Grande—, en el que los huéspedes pueden constituir una novedad que sólo provoca confusión. Cuando llegué me entregaron un críptico mensaje que decía: «Barry: llama a Alex.» Aun así, la vista era espléndida. Podían verse campos de baloncesto, instalaciones médicas y suburbios con aspecto de

pueblo hasta la inmensa mancha marronácea del Río Grande, mientras Juárez se extendía al otro lado.

Al día siguiente, en torno al mediodía, los miembros del St. Lawrence se reunieron en el vestíbulo. Si se nos hubiera dicho que eran músicos, pero no clásicos, podría haberse imaginado que eran una banda veterana de indierock, una especie de primos hermanos con mucho mundo a sus espaldas de la banda Yo La Tengo. Nuttall, el atlético primer violín, había encontrado un gimnasio de la YMCA y había estado levantando pesas, mientras que Shiffinan, el segundo violín, y Robertson, la violista, habían estado ensayando. Hoover, la violonchelista, estaba con su marido, Richard Bernstein, y su bebé de siete meses, Benjamin. Hoover suele tener aspecto de estar agobiada: viajar con un bebé es bastante duro, pero un bebé y un violonchelo juntos pueden ser un augurio de auténticos problemas. Los auxiliares de vuelo han intentado prohibirle llevar el violonchelo en los aviones, a pesar de que siempre compra un asiento para él. Parece como si los auxiliares de vuelo tuvieran una visión del instrumento en la que atraviesa volando la cabina y acaba provocando un accidente. Hoover es la más organizada de los integrantes del St. Lawrence —es ella la que sabe cuándo sale el siguiente avión— y tiene una manera de sortear las molestias humanas como si simplemente no existieran ni estuvieran allí.

Kwang-Wu Kim, el director artístico de El Paso ProMusica, estaba esperando al cuarteto en el vestíbulo. Era, en la jerga musical clásica, el «promotor». El St. Lawrence ha vivido todo tipo de experiencias con los promotores: unas buenas, otras malas, otras indiferentes. Han trabajado con un radiólogo amante de la música que se dedica a revisar los más mínimos detalles de la programación cuando libra en el hospital; un catedrático de filosofía que tiene en su casa una sala de conciertos con capacidad para setenta personas; y un ecléctico promotor de Florida que programa música de cámara una noche y Steve Lawrence y Eydie Gorme al día siguiente. Los promotores que tienen que vérselas habitualmente con el follón de los conciertos pop quedan encantados con su comportamiento. Para un empresario supuso una experiencia reconfortante después de un enfrentamiento con una famosa personalidad de la música folk, que había desaparecido de su hotel después de haberse dado cuenta de que desde su ventana resultaba visible un caso de «uso inadecuado de la tierra».

El St. Lawrence tiene una alta opinión de Kwang-Wu Kim. «Es un genio», me dijeron de antemano. Pianista, catedrático y versátil divulgador, Kim tiene títulos de filosofía en Yale y de música en Peabody. Ha atraído a El Paso a toda la nómina de los cameristas estadounidenses más destacados y también se ha hecho un hueco en los colegios de la ciudad, recuperando pianos desafinados de los almacenes de los conserjes e introduciendo a los niños a los compositores clásicos.

Kim y el St. Lawrence intercambiaron quejas sobre la poca ayuda que prestaba CAMI. «Me enviaron los programas equivocados y luego me dijeron

que no entendían la necesidad de enviar copias de las notas al programa con antelación», dijo Kim. A los cuatro músicos del St. Lawrence se les pusieron los ojos en blanco: la escasa colaboración de la agencia en su día a día era un problema que venía de antiguo. Surgió el tema del número de asistentes a los conciertos. «No estamos seguros de si este va a ser nuestro público más numeroso en este año», dijo Kim. «No sé cómo pudimos olvidarnos de que este fin de semana es la Pascua judía. Y además Matchbox Twenty actúa esta noche en la Universidad de Texas, lo que quiere decir que es probable que los estudiantes no aparezcan por aquí. Y no conseguimos que se publicara un artículo en el periódico local. Nos dijeron que les preocupaba estar prestando ya demasiada atención a la música clásica, lo que es bastante curioso, porque no prestan ninguna atención en absoluto a la música clásica.»

Más de trescientas personas asistieron a los dos conciertos, la mayoría de ellos de mediana edad y gente de dinero. En un momento dado, Kim se dirigió al público y dio muestras de su talento para la persuasión. Fue una inyección de energía positiva y halagó al público al señalar que esta serie no era menos importante que el mundo de la Costa Este del que él procedía. «Me convertí en el hazmerreír del conservatorio Peabody cuando les dije que me iba a El Paso», dijo. «Se quedaron horrorizados. Su actitud, en esencia, fue: "Otro que muerde el polvo." Lo cierto es que necesitamos dejar de hacer juicios de valor sobre un lugar u otro. No existe absolutamente ninguna diferencia en lo que respecta al valor musical real entre un concierto en el Carnegie Hall y un concierto en el Fox Fine Arts Center de El Paso. La música es un acto universal de conversación humana y en cada lugar se produce un acto de conversación idéntico. Haydn no escribió sus cuartetos para Nueva York y resulta igual de natural tocarlos en El Paso.»

Algunos músicos de la vieja escuela desdeñan la idea de dirigirse al público, pero a los miembros del St. Lawrence les parece natural hablar sobre lo que hacen. Poseen el don de describir abstracciones musicales en términos fácilmente comprensibles. Nuttall advirtió al público de El Paso de que una pieza contemporánea —*Miracles and Mud (Milagros y barro),* de Jonathan Berger— formaría parte de la primera parte del programa. «Nos gusta colocar la obra moderna en segundo lugar, justo antes del descanso», dijo. «De este modo no pueden llegar tarde y perdérsela, y no pueden irse en el intermedio y perdérsela.» Surgieron risas de complicidad entre los asistentes. Explicó la idea que se escondía detrás de la obra de Berger, que tiene que ver con el conflicto palestino-israelí, y tocó los dos temas folclóricos recurrentes que representan a los pueblos enfrentados. Esta demostración pareció lograr que las penetrantes y bartokianas disonancias de Berger resultaran más aceptables. Tres cuartas partes del cuarteto son, por regla general, defensores entusiastas de las obras contemporáneas; Robertson tiende a ser escéptica, al menos inicialmente. «La parte de viola suele ser más interesante en las obras modernas», me dijo, «pero a veces me siento más a gusto tocando la misma nota a modo de bordón en un cuarteto de Haydn, porque sé exactamente

adónde pertenece esa nota, lógica y emocionalmente.»

Nuttall habló a continuación del Cuarteto «Quinten», o «De las quintas», de Haydn, con el que se abría el concierto. «Yo me llevo la parte del león», dijo. «A mí me encantaría estar tocando Haydn todo el tiempo, pero los demás se aburren repitiendo las mismas figuras sencillas.» Hizo una escala de notas con un sonido dulce y en un estilo que recordaba a Heifetz. Cuando toca, tiene la costumbre de echar una pierna hacia atrás y sacar medio cuerpo de la silla. Su pelo tiende a cambiar de largura y de color; en El Paso lo tenía muy corto, con reflejos rubios. «Tiene toda la pinta de ser un tipo llegado de la playa», susurró un hombre al fondo de la sala. El aspecto de Nuttall es un plus cuando se dirige a jóvenes en programas educativos, pero los habituales de Pro-Musica se mostraron un poco recelosos. Aun así, su manera de explicar los detalles pareció vencer su resistencia. «En el último movimiento», siguió diciendo, «Haydn hace esto en la línea a solo, que es algo realmente estupendo. Introduce esta extraña digitación, de modo que acabas teniendo que deslizarte de una nota a la otra y, de repente, te encuentras tocando en el estilo zíngaro: el portamento. Es como si Haydn estuviera diciéndoles a los violinistas con formación de conservatorio que se olvidaran de lo que han aprendido y se relajaran».

Nuttall es el «arma secreta» del St. Lawrence, tal y como admite el resto del grupo. Experto en ópera y aficionado a la música pop, ejecuta sus líneas a solo con una libertad espaciosa, vocal, revelando una personalidad vibrante que se encuentra ausente en muchos solistas más conocidos. «Tiene un modo de generar intensidad en todos nosotros gracias a ese brío y esa emoción que transmite a cualquier cosa que toque», me dijo Hoover. Hay algo en él que se remonta a los virtuosos libres de toda traba de hace un siglo; su fraseo desbarata a menudo el pulso central de un movimiento y los demás bien siguen su pauta, bien se apresuran a restaurar el orden rítmico. De resultas de ello, y a pesar de la disciplina del proceso de ensayos del cuarteto, muchos pasajes suenan casi improvisados. «Tocan con una alegría carente de afectación», dice el compositor Osvaldo Golijov, cuya obra *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind (Los sueños y plegarias de Isaac el Ciego),* para cuarteto y clarinete klezmer, constituye una especialidad del St. Lawrence. «Pueden emocionar a personas que se dejan caer por chiripa en un concierto de música de cámara. He visto cómo pasó justamente esto con un grupo de futbolistas argentinos.»

La espontaneidad del St. Lawrence tuvo un efecto tonificante en el tercer Cuarteto de Tchaikovsky, que era la obra central de los conciertos ofrecidos en El Paso. Tchaikovsky y Schumann son dos compositores que han sido investigados exhaustivamente por el St. Lawrence; habían grabado dos cuartetos de Schumann para EMI y estaban preparando la publicación de un disco de Chaikovski. Ambos compositores han sido acusados de escribir música de cámara poco idiomática, pero el Chaikovski rugió lleno de vida. En el ensayo, los músicos se concentraron en aclarar los ritmos cruzados de tres

contra dos. En el concierto dejaron todo al albur del momento y, en el primer movimiento, coquetearon con el desastre. En el Andante, una marcha fúnebre, los solos de Nuttall sonaban sollozantes en un segundo plano, como los discos de 78 revoluciones por minuto de las divas del cambio de siglo; los diseños obsesivos de una sola nota de Shiffman roían la estructura armónica. El último movimiento tuvo un poco el aire de un velatorio desenfrenado.

La cháchara típica de los cócteles es lo último en lo que uno podría querer verse involucrado después de un concierto así, pero la recepción posterior al concierto es una tradición innegociable en el circuito camerístico y el St. Lawrence lo acepta de buena gana. El público de El Paso resultó ser más interesante que la mayoría. Los músicos fueron acorralados en el vestíbulo por el reverendo Paul Green, que les felicitó por elevar el estado cultural de la ciudad, y por J. O. Stewart, Jr., que había sufragado el concierto. Stewart era un hombre imponente, con un rostro parecido a un halcón y un par de espléndidas botas de cowboy; había vendido recientemente su empresa, El Paso Disposal, por ciento cuarenta millones de dólares. «He trabajado en el negocio de la basura durante treinta años», dijo, «así que puede que sea un hombre sin educación, pero ha sido un buen concierto y también me ha gustado esa cosa nueva. Es posible que acabe por acostumbrarme a esas cosas. Como digo siempre, sólo puedes jugar con una raqueta de tenis al mismo tiempo».

Había una cena a última hora en casa de Charles y Ellen Lacy, en las colinas que dominan El Paso. Nuttall, que vivió en Texas de niño, fue el que más tiempo se quedó, y estuvo bebiendo vino con un grupo de típicos sureños conservadores protestantes. «Me gustan esos tipos», dijo, mientras volvíamos en coche al Vista Grande. «Saben cómo pasar un buen rato. No son estirados, aunque tienen unas cuantas ideas políticas extrañas en la cabeza. Pero me habría gustado que hubiera más gente joven. ¿Dónde estaban los estudiantes de la Universidad de Texas? En Matchbox Twenty, supongo. Me llega al alma que haya diez mil personas viéndoles a ellos y cien viéndonos a nosotros. No acabo de entender por qué la diferencia tiene que ser tan bestial. Rob Thomas es un buen cantante y todo eso, sí, pero nosotros, nosotros tenemos las canciones más profundas.»

Después del segundo concierto, que se celebró la tarde siguiente, el St. Lawrence se puso en marcha hacia Joplin. A la hora de viajar, cada uno lo hace por su cuenta, sin preocuparse de si los demás cumplen con el horario. En la inmensidad del aeropuerto de Dallas-Fort Worth, me di cuenta de que Nuttall no se encontraba por allí. «¿Dónde está Geoff?», pregunté. «Nosotros no hacemos nunca esa pregunta», contestaron los otros. Llegamos a Joplin bien pasada la medianoche. Es una ciudad de tamaño medio en el rincón suroccidental del Estado, no lejos de Branson, sede habitual de conciertos de

música country. Shiffman se fijó en un cartel de Shoji Tabuchi, un violinista que toca en Branson en el estilo de Liberace. En el cartel se leía: «Shoji: ¿hace falta decir más?» «¡Qué maravilla!», dijo el violinista, saltando arriba y abajo en un rapto de irónico alborozo. «Éste es el tipo de márketing que deberíamos tener. “El Cuarteto de Cuerda St. Lawrence. ¿Hace falta decir más?”»

Joplin ofreció una reexposición de temas ya desarrollados en El Paso. La serie se llamaba también Pro Música y contaba igualmente con una personalidad decisiva en el centro. Cynthia Schwab, natural de Manhattan, ha estado trabajando durante veinte años para crear un oasis musical en Joplin. «Las tres cosas en la vida que más me importan son Dios, el hockey y la música», dijo. En su garaje, una bandera de los New York Rangers estaba colgada al lado de un póster de la Orquesta de Cámara de Leipzig. Schwab le había hecho al St. Lawrence una propuesta sorprendente: para el vigésimo aniversario de su serie, quería que el grupo tocara un programa enteramente contemporáneo.

El concierto de Joplin se celebró en una preciosa iglesia antigua en el centro de la ciudad. El principal atractivo era el Tercer Cuarteto de R. Murray Schafer, un compositor vanguardista canadiense que ha sido desde hace mucho tiempo uno de los predilectos del St. Lawrence. Comienza con el violonchelista tocando solo en el escenario, algo descorazonado. Los demás van haciendo su entrada uno tras otro, desde detrás del escenario y desde el fondo de la sala. Estalla la guerra entre los violines, con un constante intercambio de feroces acusaciones. En el segundo movimiento, se monta de repente un pandemónium: el St. Lawrence retoma sus chillidos y grita cosas incoherentes junto con rápidas líneas disonantes. Se trata de un espectáculo fascinante y constituye también una parodia del infantilismo emocional de ciertos compositores ultramodernos. Más tarde, en el último movimiento, la atmósfera se torna solemne mientras el cuarteto toca al unísono una melodía a la manera de una plegaria en espectrales cuartos de tono. Al final, la música desaparece más allá del horizonte de la audibilidad, dejando tras de sí un silencio místico.

Los ciudadanos de Joplin reaccionaron de maneras contradictorias ante esta pieza sorprendente. Para un tercio no fue de su agrado y expresaron su desencanto saliéndose en el intermedio, caminando lentamente hacia el aparcamiento de la iglesia en medio de un silencio sepulcral. Hubo, sin embargo, gritos de aprobación, procedentes de un grupo de jóvenes situados en las filas de atrás. Resultaron ser estudiantes de música, algunos de los cuales habían trabajado con el St. Lawrence en su programa de formación de cuartetos en Stanford, y habían conducido durante tres horas desde Kansas City para ver tocar a sus profesores. Cuatro de ellos pertenecían a un cuarteto que respondía al nombre de Yurodivy, que es la palabra rusa para «necio sagrado». El primer violín del Yurodivy era Francisco Herrera, un tipo grande con un pañuelo morado. «¿Habéis oído la afinación en el tercer movimiento?», preguntó. «Ha sido increíble. No hay nada de kitsch en su

manera de tocar. Creen absolutamente en lo que están haciendo.»

En la inevitable cena posterior al concierto, Cynthia Schwab dejó claro que allí no había sitio para los miembros del Yurodivy. Se vieron rostros cabizbajos. Nuttall, en concreto, parecía alicaído. Se tomó su postre sin ningún entusiasmo. «Siento mucho que sus jóvenes amigos no hayan podido venir», dijo finalmente Schwab, después de que la conversación se estancara en un punto muerto. «Tenía que traerles a ustedes aquí y tengo responsabilidades con los miembros de mi consejo.» Nuttall agitó su cabeza y dijo: «Debería traer a más jóvenes como ellos a sus conciertos. Ellos son el público del futuro.»

Era ya cerca de medianoche y el St. Lawrence tenía que coger un vuelo el día siguiente a las siete de la mañana. Se apretujaron en su Dodge Caravan alquilada y se pusieron en marcha. Con esta gira cada uno de ellos había ganado, descontados los gastos, una modesta suma de cuatro cifras que no habría cubierto la factura del hotel para el piano de Maurizio Pollini. Cuando me dirigía a la habitación de mi motel, pensé en los Yurodivy, en su coche camino de vuelta a Kansas City en medio de la noche, y en la recepción de Cynthia Schwab, y en las muchas maneras en que la música clásica se ve atrapada en una red de dinero y estatus. Y me di cuenta de que los cuatro músicos del St. Lawrence se merecen la fama no sólo por la calidad de sus interpretaciones musicales, sino también por la alegría que les depara el hecho de participar en este acto de conexión.

13
LOS LINDES DEL POP

KIKI Y HERB, CECIL TAYLOR Y SONIC YOUTH, SINATRA, KURT COBAIN

Kiki y Herb, 2003

De muchas leyendas del mundo del espectáculo se dice que pierden contacto con el mundo real y se convierten en caricaturas de sus antiguos yoes. Kiki DuRane, una cantante de bar de sesenta y tantos años que va cantando *ad nauseam* de acá para allá con un lúgubre acompañante llamado Herb, ha ido en la dirección contraria; es una creación ficticia que ha adquirido el impacto de lo real. Kiki y Herb son una invención del escritor y artista Justin Bond y el pianista Kenny Mellman, que llevan ya mucho tiempo teniendo una presencia permanente en escenarios vanguardistas de Nueva York como Flamingo East, PS 122 y Fez. Han refinado su número hasta convertirlo en un espectáculo fuera del circuito de Broadway, *Kiki & Herb: Coup de Théâtre*, que se ha estrenado recientemente en el Cherry Lane. Es una propuesta hilarantemente divertida y psíquicamente perturbadora —en parte cabaret, en parte rock and roll, en parte melodrama victoriano— a la que no resulta aplicable la categoría de camp. Camp implica consciencia y distanciamiento; la Kiki de Bond es anárquica y atávica, presa de fuerzas que escapan a su control. Ella se muestra casi militante en su decrepitud. Cuando rememora como quien no quiere la cosa a su vieja amiga Grace Kelly, cuando grita escandalosamente a enemigos de la infancia, cuando se sume en un sombrío estupor, cuando vuelve bruscamente a la vida con gritos de júbilo malicioso, Kiki es un dechado de locura en un mundo que puede que acabe por adoptar finalmente su punto de vista.

La esencia del espectáculo consiste en que Kiki, que se autocalifica de «cantante borrachuza», pretende conseguir atraer a nuevos oyentes cantando éxitos contemporáneos. «El hecho de que tantos jóvenes hayan “sintonizado con nuestro sonido”, por decirlo así, es a la vez emocionante y una cura de humildad», dice ella, con ese énfasis en la dicción característico del alcohólico que empieza a empinar ya el codo por la tarde. Así comienza un recorrido que va arrasando todo a su paso por varias décadas de música pop, desde «Make Yourself Comfortable» («Siéntete a gusto»), de Bob Merrill, hasta «Can’t Get You out of My Head» («No puedo sacarte de mi cabeza»),

de Kylie Minogue. Las erráticas tentativas de Kiki de abordar tendencias modernas traen a la memoria errores clásicos de cálculo, como las versiones que hizo Mae West de canciones de los Beatles y el álbum con música disco de Ethel Merman, pero el genio de Kiki consiste en que toda su carrera parece consistir en proyectos fallidos con distintos géneros: un disco de bossa-nova *(Kiki and Herb: Dont Blame It on Kiki and Herb [Kiki y Herb: No eches la culpa a Kiki y Herb],* 1964), un disco hablado (*Kiki and Herb: Whitey on the Moon [Kiky y Herb: El hombre blanco en la luna],* 1972), una aproximación tardía a la música disco *(Kiki and Herb: One Last Chance to Blow [Kiki y Herb: Una última oportunidad de meter la pata],* 1983). La cantante se lanza a este material con un entusiasmo tan desenfrenado que se apodera plenamente de él. Últimamente ha mostrado su interés por el rap, que ella llama «la música folk de la actualidad». En anteriores espectáculos ha cantado temas de Wu-Tang Clan y Snoopy Doggy Dogg, y ha añadido toques vocales jazzísticos a letras como «All my niggaz and my bitches / Throw your motherfuckin hands in the air!» («Todos mis negratas y mis zorras / ¡lanzad vuestras jodidas manos al aire!»). En este caso se vale de Eminem, cuya histeria autocompasiva le pega a las mil maravillas.

Entre las canciones llegan escenas autobiográficas. Bond ha pergeñado la vida de Kiki con un detalle asombroso y cada espectáculo añade algunas vueltas de tuerca más a la espiral descendente que nos resulta tan familiar. La cantante nació durante la Gran Depresión y su vida se vio ensombrecida desde el principio por la tragedia. «Mucha gente se tiraba por la ventana cuando la Bolsa se derrumbó en 1929», recuerda, «pero no todos ellos morían. Mi padre fue uno de ellos». Diagnosticaron que era «retrasada» y la ingresaron en una institución infantil al oeste de Pensilvania. Allí conoció a Herb, un expósito de origen indeterminado. Cuando Herb fue víctima de un delincuente depredador llamado Danny, Kiki estaba allí para consolarlo y de resultas de ello nació una gran amistad. (El episodio de Danny inspira una de las partes del espectáculo, un dramático monólogo construido en torno a la canción «I'm Ugly and I Don't Know Why» [«Soy feo, pero no sé por qué»], de una oscura banda llamada Butt Trumpet, con adornos del poema cristiano, a modo de inspiración, «Footprints» [«Huellas de pisadas»].) La carrera musical del dúo avanzó sólo a trancas y barrancas. Hubo una prolongada interrupción cuando Kiki hubo de cumplir una condena por el intento de asesinato de su primer marido, un violento boxeador llamado Ruby. «Yo no estaba intentando matarlo», explica Kiki, «sino tratando únicamente de que me hiciera caso».

A lo largo de la actuación, la cantante rememora atribulada el año 1967, cuando su vida se volvió pija momentáneamente. Una secuencia retrospectiva recrea la escena: Kiki y Herb están actuando en el Gran Casino de Monte Carlo por invitación de la princesa Grace. Están haciendo el que debería haber sido su triunfal disco de vuelta a los escenarios, *Kiki and Herb: It's Not Unusual (Kiki y Herb: No es infrecuente).* Kiki tiene como amante a Aristóteles Onassis y a Maria Callas como rival. La fortuna le ha hecho

ascender de estatus, pero entonces se abate sobre ella una tragedia terrible. Durante un crucero por el Mediterráneo, deja a su hija de siete años, Coco, sola en la cubierta mientras ella baja a satisfacer sus necesidades carnales. «Damas y caballeros», dice, con la cabeza gacha, «¿adonde diablos puede ir una niña en la cubierta de un barco?». En este punto, la actuación empieza a oscilar entre la comedia negra y algo parecido al auténtico patetismo. Los fracasos de Kiki como cantante palidecen si se comparan con sus fracasos como madre. Le obsesiona que Coco se muriera ahogada. Ha perdido el contacto con sus otros dos hijos, que dicen no conocerla, a pesar de que ella les envía todos sus recortes de prensa. Ella se refugia en otra copa de Canadian Club y ginger ale —el piano está pertrechado con un botellero— y la bebida empieza a dejarse sentir. Ella divaga, y sigue divagando —«¿Por fónde iva, damaz i cayeros?»— y a continuación se detiene, con la mirada clavada en la nada.

Justo cuando parece que el espíritu cómico de la velada ha sido engullido por la melancolía, vuelve la Kiki original que arrasa todo a su paso, y sus piruetas vocales jazzísticas extremas están alimentadas ahora por la furia hacia ella misma y hacia el mundo. Busca consuelo en sus admiradores, que han estado siempre a su lado, si bien en número decreciente. Lo que el mundo necesita, dice ella, es más amor, porque «sin amor [...] sólo hay violación».

Kiki & Herb es una comedia, al menos en la superficie, pero los intérpretes son personas serias que introducen subrepticiamente en su espectáculo una buena dosis de sofisticación teatral y musical. Bond, que tiene cuarenta años, es originario de Hagerstown (Maryland). Estudió actuación clásica en Londres, pero desarrolló una aversión por esa faceta del teatro que supone tener que trabajar con directores de escena. Se trasladó a San Francisco en 1988 y *se* lanzó al teatro callejero, los ruidos vanguardistas y el cabaret conceptual. Una noche, mientras estaba intentando pensar en un regalo de cumpleaños novedoso para un amigo, se envejeció el rostro con maquillaje y encarnó el personaje de Kiki. Se ha resignado a que lo tilden de «drag queen», aunque, después de conocerlo en su camerino, se quiere encontrar una etiqueta más delicada para su tipo especial de indeterminación sexual. Bond es sencillamente una persona sofisticada con un aspecto muy elegante cuando se viste de mujer, especialmente con vestidos de los alegres años sesenta, como los que llevaba Faye Dunaway en *El secreto de Thomas Crown.*

Mellman, que tiene treinta y cuatro años, posee el rostro inocente, el aspecto tímido y la expresión ligeramente perpleja de alguien que ha pasado muchas horas al piano desde que era niño. Estudió composición en la Universidad de California en Berkeley, pero quedó desencantado con el departamento de música cuando le dijeron que la raramente oída obra *Socrate*, de Eric Satle, era demasiado aburrida para justificar una interpretación. Se cambió a la

Universidad del Estado de San Francisco para estudiar poesía y buscó una nueva vía para saciar su curiosidad musical. La encontró cuando conoció a Bond y empezó a acompañar al cantante en veladas en clubes nocturnos tan difíciles de reconstruir como *Dixie McCall's Patterns for Living (Modelos para vivir de Dixie McCall).* Kiki hizo su presentación en público una noche de 1993, cuando al concluir un fin de semana del Orgullo Gay, Bond y Mellman se sentían demasiado agotados para hacer su programa habitual. «Tú eres Herb, yo soy Kiki», dijo Bond, antes de salir al escenario, y en ese preciso momento nació una estrella en declive.

Los primeros espectáculos de Kiki y Herb eran abiertamente más caóticos que el del Cherry Lane. Estaban impulsados por la energía y el activismo de la lucha contra el sida, la estrategia descarada y provocadora de ACT UP y Queer Nation.[7] Bond y Mellman solían reforzar el naturalismo del espectáculo bebiendo abundantemente en escena. Cuando los vi por primera vez, a finales de los años noventa, Kiki solía subirse encima de las mesas y pedir a los clientes que le lamieran las piernas. Si intentabas apartar tu bebida, ella podía quitártela de la mano. Otra noche tiró por los aires una bandeja de cuchillos de carne, afortunadamente sin causar ningún daño. Cuando le pidieron a Bond que actuara en la fiesta de cumpleaños de Madonna, se enredó en una refriega con el artista de rhythm and blues D'Angelo. Kiki y Herb bebieron tanto de la mentalidad de lanzar escupitajos y sobreactuar melodramáticamente característica del punk rock como de la tradición del cabaret. No se trata de una gran contradicción si se piensa cuántos de los roqueros punk originales de Nueva York surgieron del panorama artístico vanguardista, el mundo underground gay y otras bohemias.

A la larga, *Kiki & Herb* es más político de lo que sugiere su premisa. No deberíamos haber esperado menos de una mujer que dice haber estado prometida con Dick Gregory, el candidato presidencial radical negro. La política asoma no sólo en los comentarios de Kiki sobre temas de actualidad —al resumir la manera en que entendía George W. Bush la seguridad nacional, aconseja: «Hagas lo que hagas, no salgas y no te quedes dentro»—, sino también en su obsesión por la figura del niño abandonado, abusado o socialmente marginado. Las historias vuelven una y otra vez sobre este tema: un muchacho gay violado por sus compañeros de clase, una niña de la que se deshace su madre y la ingresa en una institución. Cada vez que Kiki empieza a desagarrarte el corazón con estas historias tiene que soltar, por supuesto, algo impresionantemente grotesco. «Si no abusaron de ti siendo un niño», declara, «debes de haber sido un niño feo.» Al público imperturbable de la gran ciudad, con esto se le corta sistemáticamente la respiración durante un momento.

Sólo un artículo académico de estudios de género podría hacer justicia a las

complejidades de los mensajes de Kiki. (Lo cierto es que un licenciado de la Universidad de Nueva York ha escrito una tesis sobre el tema.) El espectáculo también plantea cuestiones interesantes en relación con la música, sobre cómo se cantan las canciones y sobre lo que significan. Aquí es donde el pobre Herb pasa a ocupar el primer plano. El trabajo de Kenny Mellman consiste en, sentado al piano, otorgar sentido al repertorio enloquecido de su compañero, y aquellos que piensen que las canciones pop modernas tienen demasiada tecnología y demasiada poca música disfrutarán con sus soluciones ludistas. Octavas en el bajo a lo Rachmaninov confieren un peso sinfónico a una canción como «Exit Music (for a Film)» («Música de salida [para una película]»), de Radiohead. Para sugerir las texturas saturadas de la producción hip-hop, ataca el instrumento con una furia disonante y sustituye los beats sintéticos por acordes de clústeres. Obtiene un sonido grande y penetrante del piano. Herb, tal como lo retrata Kiki, es un niño herido que busca refugio en la música, y el piano es el vehículo para consumar su venganza.

Los momentos estelares del espectáculo son los medleys, que son simulaciones cuidadosamente construidas de música que se vuelve descabellada. Una canción se transforma gradualmente en la siguiente sin que te des cuenta realmente de lo que está pasando. Kiki y Herb adoran los medleys navideños y «We Wish You a Merry Christmas» («Te deseamos una feliz navidad») se convierte en «Heroin» («Heroína»), de la Velvet Underground; «Rudolph the Red-Nosed Reindeer» («Rudolph, el reno de la nariz roja») se transforma en «Smells Like Teen Spirit» («Huele como a espíritu adolescente»), de Nirvana. El momento del espectáculo actual que el público interrumpe sistemáticamente con sus aplausos comienza con «Whitey on the Moon», la canción de protesta de Gil ScottHeron sobre los aterrizajes en la luna y la injusticia racial. Tras uno o dos minutos, el himno hablado de Scott-Heron se ha mudado en rap de ahora mismo: «Lose Yourself» («Piérdete»), de Eminem, con su sugerente estribillo: *«You better lose yourself in the music, the moment / you own it, you better never let it go»* («Piérdete mejor en la música, en el momento / en que la haces tuya, ya no querrás nunca dejarla escapar»). Un segundo después, Kiki grita: «Y puede que te preguntes: "¿Qué es esa casa tan bonita?"», y nos encontramos en medio de «Once in a Lifetime» («Una vez en la vida»), de Talking Heads. Las transiciones son imperceptibles porque Mellman traduce todas las canciones a su propia y peculiar voz musical, que podría describirse como una mezcla de John Cage y una cantante de bar de hotel.

Cuando le pregunté a Mellman por el medley de Eminem, me dijo que había pasado todo un fin de semana trabajando en él y que el tema de que trataba era la apropiación. Que Kiki cante un tema de Eminem es algo ridículo; pero no es menos ridículo que cuando Eminem, un chico blanco, imita la cultura negra, o que Talking Heads incorpore ritmos africanos en su rock culto del SoHo. Todos los cantantes, incluso Gil Scott-Heron, están fingiendo de una u otra manera —travistiéndose— y Kiki se encarga de la tarea de derribar todas

las fachadas de la autenticidad. Hay algo de liberador en el modo en que las canciones se despojan de categorías y se reúnen en un carnaval de medianoche. La música pasa a ser tan andrógina como el intérprete: está siempre cambiando de forma y de identidad. Éste es probablemente el motivo por el que sus compañeros músicos se sienten tan cautivados por Kiki y Herb. Todos y cada uno de ellos, desde Lou Reed a los Pet Shop Boys, han acudido a ver sus espectáculos. Entre los objetos relacionados con el rock que ha acumulado Bond se encuentra el sombrero pastillero de piel de leopardo de Edie Sedgwick; lo lleva puesto mientras canta «Leopard-Skin Pill-Box Hat» («Sombrero pastillero de piel de leopardo»), de Bob Dylan.

Bond y Mellman se encuentran en la curiosa posición de ser celebridades de celebridades: famosos para los famosos, pero poco conocidos fuera del circuito de las actuaciones en las grandes ciudades. Durante años han sopesado la posibilidad de sacar sus actuaciones de los bares y llevarlas a auténticos teatros; con un cierto temor, ahora están haciéndolo. Si su fama aumenta, lo tendrán más que merecido, pero sus admiradores desde hace años no quieren que se alejen demasiado de sus raíces en el punk-drag, cuando aterrorizaban a los espectadores desprevenidos. En una ocasión, durante un espectáculo en San Francisco, Bond fue hasta una ventana que estaba abierta y empezó a gritar a la gente que había fuera en la calle: «¡No os sintáis demasiado cómodos ahí fuera!»

Sonic Youth y Cecil Taylor, 1998

Imagine la música como un mapa, y los géneros musicales como continentes: la música clásica como Europa, el jazz como América, el rock como Asia. Cada género posee su cultura característica de ejecución y de escucha. Entre los géneros se encuentran los fríos océanos del gusto, que pueden resultar crueles para los músicos que intentan atravesarlos. Siempre hay almas valientes deseosas de intentarlo: Aretha Franklin canta «Nessun dorma» en la ceremonia de entrega de los Grammy; Paul McCartney escribe una sinfonía; unas violinistas tocan en la televisión británica con atuendos punk y ropa interior femenina. Este tipo de proezas cosechan el tipo de atención vertiginosa con que solían recibirse las primeras hazañas aeronáuticas, como el vuelo en solitario de Charles Lindbergh y el viaje inaugural del Hindenburg.

Hay otra ruta entre géneros. Es el camino vanguardista, una suerte de Paso del Noroeste helado que puede atravesarse a pie. Los practicantes del free jazz, el rock underground y la música clásica vanguardista se encuentran, en la práctica, más cerca unos de otros que con respecto a sus colegas menos radicales. Los oyentes también pueden establecer conexiones inesperadas en este territorio. Tal y como descubrí en mis años universitarios, es fácil pasar

del bullicio orquestal de Xenakis y Penderecki al free jazz pianístico de Cecil Taylor y el rock disonante de Sonic Youth. A falta de un término mejor, llamémoslo el arte del ruido.

«Ruido» es una palabra peliaguda que rápidamente toma un sesgo hacia lo peyorativo. A menudo es la palabra que utilizamos para describir un nuevo tipo de música que no comprendemos. Variaciones sobre el despreciativo «Eso no es más que ruido» se oyeron en el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky, durante las primeras giras de Dylan con una banda y en las esquinas de las calles cuando los chavales empezaban a aporrear sus raps. Pero «ruido» puede describir también con precisión un fenómeno acústico, y no necesita ser negativo. Los oídos humanos se sienten atraídos por determinados acordes eufónicos basados en la serie de armónicos; cuando los músicos amontonan demasiadas notas extrínsecas, el oído es llevado hasta el límite. Éste es el motivo de que el free jazz, el rock experimental y la música clásica experimental parezcan estar hablando el mismo lenguaje: desde la perspectiva del oído presa del pánico, lo son. Puede encontrarse placer, sin embargo, en el tipo de densidad armónica que estalla convirtiéndose en ruido. El placer surge en el control del caos, en el movimiento a uno y otro lado de la frontera de lo que resulta comprensible.

Cecil Taylor es un maestro de este tipo de música: quizás *el* maestro. Desde que dejó su impronta, en 1956, con el implacable álbum de post-bop *Jazz Advance*, ha ido conformando un amplio catálogo de grabaciones, si bien permanece completamente al margen de la cuadrícula de la cultura pop. La primera vez que se lo ve se saca la impresión de un loco que está aporreando un piano hasta descuartizarlo. La cascada de notas satura los oídos. Pero una vez que uno se recupera del dinamismo de sus manos y dedos, se siente el dinamismo de su mente. Al comienzo de una de sus improvisaciones, una breve andanada de notas salpica el registro grave o central del piano. Raramente se expresa en forma de escalas de jazz tradicionales: puede tratarse de un diseño cromático ascendente y descendente, o una figura angular que se mueve en torno a una tercera menor, o alguna secuencia más abstracta de intervalos. El desarrollo de estas, ideas muestra una inteligencia voraz; se arrojan a diferentes octavas, se les da la vuelta, se las separa de un mazazo, se las hace mudar en una canción. En una actuación en el Festival de Jazz Texaco en 1998, Taylor adoptó un tono inusualmente lírico: su sonido de Hammerklavier amainó de repente en la última parte del concierto. Algunos aficionados jóvenes al jazz se fueron, aparentemente aburridos. Pero fue en ese epílogo largo y delicado cuando pudo oírse con más claridad la belleza simétrica de sus melodías.

Taylor es visto con recelo por muchas personas del mundo del jazz, y es posible que no les falten buenos motivos: da la impresión de ser más un terco compositor que improvisa que un demócrata del jazz. Aun así, pianistas como Matthew Shipp y Marilyn Crispell han seguido su ejemplo a la hora de importar armonías clásicas para el jazz. El radical saxofonista John Zorn se ha

desplazado en la dirección contraria, dando forma a un catálogo de obras para grupos de cámara clásicos y para orquesta. Roscoe Mitchell y Anthony Braxton son otros dos músicos de jazz que han desdibujado la línea entre improvisación y composición formal. Han reproducido, hasta un extremo que provoca desorientación, el mundo sonoro fragmentado del serialismo, que normalmente se basa en laboriosos procedimientos contrapuntísticos. Y debido a la relativa espontaneidad del enfoque, la atonalidad jazzística suena mucho más sensual al oído. Esto, por supuesto, no es lo que Schoenberg tenía en mente cuando introdujo el sistema dodecafónico. Dijo que su invención habría de asegurar la supremacía de la música alemana durante otros cien años; no pensó que acabaría generando atractivos acordes para el jazz.

¿Puede volverse también el rock libre y atonal? Esta posibilidad surgió en los años sesenta. Los Beatles citaron a Stockhausen como un modelo y contrataron a una orquesta para tocar *ad libitum* en «A Day in the Life» («Un día en la vida»). Los Byrds modelaron su empleo de las guitarras, estimulado por las drogas, en «Eight Miles High» («A ocho millas de altura»), a partir del ultramoderno Coltrane. LaVelvet Underground hizo sonar fragmentos de pop de una belleza surreal en medio de andanadas de guitarras superpuestas. Y Frank Zappa tomó prestadas armonías abrasivas de Edgard Varèse. Muchos buscadores del avant-rock se sintieron atraídos por Nueva York; produjeron sus sonidos sordos por detrás del punk en los años setenta y reunieron todos los recursos a finales de la década en un movimiento llamado *No Wave* (No Ola). Después de cruzarse sus caminos en varias ocasiones a finales de los años setenta, los miembros que constituyen el núcleo de Sonic Youth —Thurston Moore, Kim Gordon y Lee Ranaldo— se juntaron en 1981, en un proyecto de nueve días de duración llamado *Noise Fest* (Festival del Ruido). Steve Shelley se unió a ellos como percusionista en 1985. El hecho de que la banda se haya mantenido estable y haya sido prolífica durante casi veinte años da una idea de la relación oblicua de Sonic Youth con el rock and roll en su acepción más tradicional.

Las guitarras de Sonic Youth no se retuercen y chillan: suenan armoniosas y se funden entre sí. Se reafinan las cuerdas con sucesiones de notas inusuales, las melodías se afilan hasta devenir en fragmentos vagamente tarareables, las armonías se deslizan hasta desincronizarse y se acumulan en fantasiosos clústeres. Con más frecuencia que lo contrario, las canciones se ajustan a una estructura A-B-A, en la que la sección B es pura anarquía. El modelo no es una invención de Sonic Youth; Led Zeppelin se lo había enjaretado a un público masivo con «Whole Lotta Love» («Un montón de amor»). Pero Sonic Youth confiere a su ruido una pátina artística. No hay el delirio unido a las drogas o el subidón sonoro macho de los estadios: lo que hay, en cambio, es una muestra desconcertada e imperturbable de extremos. Moore y Ranaldo dejan a veces sus guitarras en el suelo del escenario y les atizan con objetos contundentes. (Esa técnica nació con el colectivo experimental AMM, cuyo tema «After Rapidly Circling the Plaza» [«Después de dar vueltas

rápidamente alrededor de la plaza»], de 1966, es el *Don Giovanni*, el *Kind of Blue,* del ruido.) Gordon, con su guitarra eléctrica colgada por encima de su ropa, añade un toque de glamour roquero, aunque su voz —a un tiempo feroz y fatigada— rezuma esa moderna desafección típicamente neoyorquina.

Los miembros de Sonic Youth, que ya no son ningunos jovencitos, han dejado a un lado la antigua misión del rock and roll de emitir noticias de última hora sobre la cultura juvenil. Ahora tienen, en cambio, una mentalidad más jazzística: te invitan a participar de vez en cuando en un acto que se mantiene agresivamente inalterado. No siempre fue así. No hace mucho tiempo estaban siendo aclamados como profetas del grunge. Habían firmado con Geffen Records en 1990 y habían convencido al sello para que publicara su espectáculo inaugural, Nirvana. Sus discos de esa época eran nerviosos y estaban lastrados por intentos afectados de lograr éxitos de punk-pop. Sonic Youth ha vuelto a la carga con un nuevo disco, *A Thousand Leaves (Un millar de hojas),* que es relajado, espacioso, psicodélico. La banda muestra incluso un atisbo de altivez clásica en una serie reciente de varios EP publicados de forma independiente, que están concebidos para tener el aspecto de productos vanguardistas de los años cincuenta. Estos discos llevan la leyenda «Perspectivas musicales»; están impresos en holandés, francés y esperanto, y contienen canciones tituladas «Anagrama», «Improvisation Ajouté» («Improvisación añadida») y «Stil» («Estilo»). Se burlan de la intelectualidad modernista, pero también se apropian arteramente de ella. Sonic Youth está ahora componiendo, en el mejor sentido, música clásica.

Frank Sinatra, 1998

La gente siempre ha dado por supuesto que la voz de Frank Sinatra era una proyección de su personalidad: que la voz y el hombre eran una misma cosa. Lo cierto es que se libró una larga y silenciosa batalla entre ambos. La leyenda fabricada no encaja con la regularidad subyacente de la musicalidad de Sinatra. Deberíamos recordar su asombrosa inteligencia como cantante: la manera en que dosificó su buena pero no necesariamente gran voz para hacer de ella algo alegre y profundo. Deberíamos recordar su extraordinario control de la respiración: el modo en que alargaba frases interminables y voluptuosas sin detenerse en apariencia para tomar aire. (Solía nadar largos enteros por debajo del agua, y mientras tanto pensaba en las letras.) Deberíamos recordar su coraje vocal: el modo en que salvó su voz a mediados de su carrera, convirtiendo en virtudes las grietas que habían aparecido en su técnica.

Deberíamos recordar su amor por el lenguaje: el modo en que dramatizaba las palabras, insuflando vida a secas polisílabas. (Ningún cantante podía sacar tanto partido a la palabra «unphotographable» [«infotografiable»].) Y deberíamos recordar su amor por los arreglos orquestales complejos, su

instinto para que su voz encajara con los instrumentos, su obsequiosidad para con sus instrumentistas habituales. El momento más dulce del artículo clásico de Gay Tálese para *Esquire*, «Frank Sinatra Has a Cold» («Frank Sinatra tiene un resfriado»), es el saludo del cantante a Vincent DeRosa, el gran trompista de estudio de Los Ángeles: «Vicenzo, ¿cómo está tu hijita?»

Hasta cierto punto, sí, la voz era el hombre. Las canciones con swing de Sinatra expresan en términos musicales la imagen que proyectaba en Las Vegas. Pero los aspectos burlones de esas canciones —temas sentimentales y desolados como «In the Wee Small Hours» («A altas horas de la madrugada»), «It's a Lonesome Old Town» («Es una vieja ciudad desolada») y «September of My Years» («Septiembre de mis años»)— no parecen proceder de ninguna parte. El origen de ese sonsonete grave y solitario no ha sido identificado por los numerosos biógrafos de Sinatra; puede que no tenga que serlo, porque se trataba de un efecto musical, una expresión del arte baritonal. La voz estaba escorándose en el sentido contrario de la leyenda: Sinatra era un joven enjuto que se hizo rico y corpulento, pero es su voz más joven la que suena redondeada y su voz más vieja la que suena delgada y hambrienta. Él supo en todo momento —o al menos hasta sus últimos y esforzados años— que su voz era, al fin y a la postre, lo que contaba. Ahora es la voz lo único real que nos ha quedado: el hombre triste y brillante mientras está sonando en el tocadiscos.

Kurt Cobain, 1994

Cuando Kurt Cobain, el solista vocal de la banda Nirvana, se mató el 5 de abril pegándose un tiro en la cabeza con una escopeta, los grandes medios de comunicación dieron una gran cobertura a la noticia y se interesaron cada vez más por su relevancia. Dan Rather, en la emisora CBS, empezó con vacilación, con su rostro lleno de un vaho de asombro mientras leía en voz alta frases como «el sonido de Seattle» y «Smells Like Teen Spirit» («Huele a espíritu adolescente»). Pero la ABC se aventuró valientemente en el ámbito de la interpretación, ya que explicó el fenómeno de la música grunge a las «personas mayores de treinta años» y salió a recoger las reacciones del hombre de la calle. «Cuando alcanzas ese tipo de fama y sigues siendo miserable, hay algo que falla», declaró un tipo de pelo largo y aspecto de drogata. Y el corresponsal de la NBC invocó ambiciosamente «la violencia, las drogas y el menor número de oportunidades de toda una generación», mientras Tom Brokaw, el pilar de la emisora, añadía una sonrisita apenada. Esto fue sólo la tarde del primer día: los kioscos se llenaron enseguida de nuevas reflexiones sobre la última generación perdida, los veinteañeros que vivían en la penumbra, la nueva infelicidad.

Desde el comienzo de su carrera, el desesperadamente individualista Cobain

se vio atrapado en un parloteo de los grandes medios de comunicación sobre el estilo grunge y el descontento de los veinteañeros. Sus canciones inflexiblemente personales se convirtieron en objetos en exposición en el simposio permanente del país sobre la identidad generacional: un proyecto infructuoso que mezclaba los principios de la sociología y la astrología. Se sintió abierta y públicamente atormentado por su notoriedad, su influencia, su importancia. Todo lo que se escribía sobre él y sobre su mujer, Courtney Love, parecía herirlo de alguna manera.

Él eligió, sin embargo, una manera de morir que garantizaba la caída de una granizada de indiscreta cháchara analítica muy superior a cualquier otra cosa que hubiera podido experimentar mientras estaba vivo. Éste es el encanto paradójico del suicidio: dejar atrás al mundo cotorreando y, sin embargo, organizar la salida de tal modo que se hable de ti de la manera correcta. Ésta fue también la paradoja de la carrera de Cobain como estrella del pop: el hecho de que eligiera tanto rechazar la convención como intentar redirigirla. Pensó que podía tomar el camino menos transitado y convencer más tarde a todos de que lo siguieran. Es asombroso que llegara tan lejos como llegó.

MTV, el canal de vídeos musicales que llevó hasta el paroxismo la Nirvanamanía, identificó a la banda con una categoría problemática llamada «alternativa». La cultura alternativa propone que el *establishment* es censurable, pero que nuestro *establishment* sustitutivo puede coexistir con él, y en el mismo campo de juego comercial. Se diferencia de las nociones de contracultura de los años sesenta en el sentido de que nadie la tomó en serio, ni siquiera al comienzo; renunciaba a toda congruencia por una cuestión de principio. MTV se valió de la etiqueta «alternativa» como una manera de diversificar lateralmente su oferta, del mismo modo que las empresas de refrescos tratan de inventar nuevos sabores.

La música alternativa de los años noventa se quería descendiente del movimiento punk-rock que recorrió Estados Unidos en las décadas de los setenta y los ochenta. La pretensión sonaba a falsa, porque el punk en su forma pura renegaba del éxito comercial, una actitud que agrupaba a una serie de subculturas juveniles de lo más variopintas: inadaptados de los institutos, chavales adictos al monopatín, cabezas rapadas hardcore, apáticos postuniversitarios enganchados a la droga. La obsesión del punk era la autonomía: sellos independientes, clubes instalados en garajes y almacenes suburbanos, folletos y fanzines fotocopiados de extranjís en trabajillos temporales fuera de las horas de oficina. Parte de la música era boba y vulgar, y otra parte vigorosamente inventiva; el rock contaba por fin con una vanguardia viable. En los años ochenta, esta red autosuficiente solidificó en el indie rock, surgido al calor de las emisoras de radio universitarias y de los periódicos alternativos. La bobería perduraba, pero había siempre bandas aquí

y allá que daban con acordes ricos y extraños y que no pensaban lo más mínimo en un futuro con un gran sello discográfico.

Los miembros de Nirvana, que disfrutaron de celebridad local en los escenarios indie de Aberdeen, Olympia y Seattle (Washington) antes de verse metidos, como quien no quiere la cosa, dentro del sistema, se encontraban perfectamente situados entre el margen y el centro. La banda no tuvo que diluirse para realizar la transición, porque su etiqueta de grunge rock hacía ya más uso de la avalancha sonora atronadora del hard rock y el heavy metal que del ataque limpio, rápido y práctico del punk o el hardcore. Mientras que las bandas punk e indie solían conceder generalmente un estatus secundario a las voces por detrás del desordenado clamor de guitarras, Nirvana dependía de la voz resonantemente gruñidora de Cobain, un instrumento lleno de potencial comercial desde el principio. Pero el cantante tenía un espíritu indomeñablemente punk. Saboteó deliberadamente las campañas de publicidad que montaban para él y se valió de su tirón comercial para apoyar a bandas menos conocidas; estaba organizando la creación de su propio sello, Exploitation Records, en el que él mismo se encargaría de distribuir los discos mientras se encontrara de gira.

Las canciones del rompedor segundo disco de Nirvana, *Nevermind (No importa),* avanzaban por una línea peliaguda entre la forma punk y el contenido pop. En su mayor parte, triunfaron y, más que eso, lograron remover no sólo a chavales, sino también a veinteañeros o gente mayor que reconocieron la mezcla de componentes que había incorporado la música. Dave Grohl, el hiperpreciso percusionista que mantenía a Nirvana en situación de equilibrio, tenía una visión pragmática del atractivo del disco: «Las canciones eran pegadizas y eran sencillas, como una especie de canción para aprender las letras del alfabeto cuando eres un chaval.» Cobain era una presencia cercana, directa, el amigo sin amigos de todo el mundo. Las canciones, a pesar de su estrépito en ocasiones caótico, estaban hechas con astucia, pasando en medio de la corriente de la meditación al tumulto.

Fue en el otoño de 1991 cuando Nirvana se apoderó de la juventud del país y empezó a vender discos por millones. Es mejor no analizar en demasiado detalle esta repentina popularidad; como señala Michael Azerrad en su libro *Come As You Are: The Story of Nirvana (Ven tal cual eres: la historia de Nirvana*), el tipo de éxito de boca en boca que hizo que la banda se encaramara a lo más alto de las listas también sacó a flote las carreras de personalidades con talentos tan diferentes como Peter Frampton y Vanilla Ice. Los adolescentes son una fuerza comercial omnipotente, precisamente porque sus gustos son muy volátiles. En la profunda penumbra de la época de Reagan y Bush, algunos segmentos demográficos juveniles se identificaron sin duda con la visión del mundo de Cobain, con sus toques punk, con sus simpatías y sus quejas y, sí, con las oportunidades venidas a menos de toda una generación. Otros simplemente se sintieron apasionados por el poder apabullante del sonido.

Cobain se sintió a la vez irritado e intrigado por el carácter aleatorio de sus nuevos oyentes. Arremetió contra los «tarugos deportistas, los niños bien universitarios y los adolescentes amantes del heavy metal» (en palabras de Azerrad) que atestaban los clubes y los estadios durante sus giras posteriores a *Nevermind.* Pero también le gustaba la idea de hacerles escorar sus opiniones hacia sus propios ideales punk y sus opiniones políticas izquierdistas: «Al principio quería engañar a la gente. Quería que la gente pensara que no éramos diferentes de Guns N’ Roses. Porque de este modo escucharían primero la música, nos aceptarían y luego quizás empezarían a escuchar unas cuantas cosas que teníamos que decir.» Despúes del período de fama inicial, dio rienda suelta a los mensajes sociales, no tan torpes o tan serios como los de R.E.M. o U2, sino eligiendo cuidadosamente el objetivo. Se alegró cuando se enteró de que los institutos se dividían entre los chicos de Nirvana y los chicos de Guns N’ Roses.

El afán de subversión era bienintencionado pero ingenuo. Al condenar a los racistas, los sexistas y los homófobos entre sus oyentes, es posible que promoviera la causa del lenguaje políticamente correcto en ciertas camarillas de los institutos, pero no atacó y no podía atacar los prejuicios profundamente arraigados que bullían bajo el lenguaje. Cuando se autodeclaró «gay en espíritu», como hizo en una entrevista con el semanario gay *The Advócate,* construyó un juguete político a partir de una identidad frágil. Y sus rechazos de la agresión masculina sonaban hueros en medio de un espectáculo que consistía en un caos destrozaequipos. El intento de llevar a cabo ingeniería social por medio de las letras del rock resulta discutible. El rock and roll nunca ha sido y nunca será un vehículo para la mejora social, a pesar de un gran número de vanas esperanzas. La música se ve despojada de sus intenciones y asociaciones en el momento en que se abre al gran espacio exterior; al igual que un rumor que atraviesa una multitud, acaba emergiendo completamente cambiada. Las canciones pop se convierten en propiedad de sus fans y quedan marcadas por las circunstancias de su consumo, no su creación. Un oyente no buscado puede dejar la música marcada de manera indeleble, como descubrieron los Beatles cuando Charles Manson hizo suya «Helter Skelter» («Atropelladamente»). O como descubrió Cobain cuando se puso por megafonía una grabación de «Smells Like Teen Spirit» en un concierto de Guns NT Roses en el Madison Square Garden mientras algunas mujeres del público eran observadas con lascivia en pantallas de vídeo gigantes.

* * *

En la nota que dejó escrita antes de suicidarse, Cobain incluyó alusiones a todas estas crisis, a su falta de pasión y a su desconexión del gran público del

rock. La historia que había por debajo era más sencilla y más triste: estaba intentando desengancharse de las drogas y se sentía indefenso sin su ayuda. Empezó a consumir drogas mucho antes de ser famoso y no puede echarse toda la culpa de su terrible final al malévolo circo que montaron a su alrededor los medios de comunicación durante sus últimos años. Incluso cuando empezó ya tenía aspecto de cansado y demacrado. El resto de la historia es algo entre él y su camello.

Al matarse como y cuando lo hizo, Cobain al menos consiguió dar una buena sacudida al mundo del rock que él había amado y odiado. Las estrellas de rock son exaltadas por morir jóvenes, pero se supone que no han de matarse a propósito. «Rock Death in the 1970s» («La muerte en el rock en los años setenta»), el invaluable compendio de Greig Marcus, recoge 116 desapariciones prematuras, pero tan solo unos pocos suicidios entre ellas. Un descenso trascendente con ayuda de las drogas es la salida preferida. Es cierto que el disparo de escopeta arroja una luz diferente sobre la carrera de Cobain; todas las letras suenan ahora como las notas de un suicida. *«What else could I write /I dorit have the right / What else should I be / All apologies»* («Qué otra cosa podía escribir / No tengo el derecho / Qué otra cosa debería ser / Mil disculpas»). Imposibilitó que su muerte pudiera ser cantada por ningún rapsoda.

Puede que la rabia que sentimos ante los suicidios esté motivada por amor, pero es el amor que nace de la posesión, no de la compasión. Es el deseo de la gente de recuperar la posesión del individuo defectuoso. Las palabras más mordaces sobre el tema siguen siendo las de John Donne, cuando escribió en defensa del suicidio justificado: «Ninguna aversión ni disuasión contra este pecado de desesperación (cuando es un pecado) puede ser demasiado serio. Sin embargo, dado que puede producirse sin infidelidad, no puede ser mayor que eso.» Este pecado no puede ser mayor que nuestro propio deseo de racionalizar y alegorizar a quienes han muerto recientemente, y de manera especial a aquellos que fueron de algún modo fieles a sí mismos.

14
APRENDER LA PARTITURA

LA CRISIS DE LA EDUCACIÓN MUSICAL

El primer día que fui al instituto Malcolm X Shabazz, en Newark (Nueva Jersey), los pasillos del colegio estaban vacíos. Cuando dije al conserje de la entrada que tenía una cita para ver a Hassan Ralph Williams, el director de la banda Malcolm X Shabazz, me informó de que los profesores y los estudiantes estaban «en el servicio fúnebre». El homenaje era por Dawud Roberts, un futbolista de Shabazz de dieciséis años al que, pocos días antes, el 9 de febrero de 2005, le habían asestado una puñalada fatal en Johnson Avenue, a pocos metros de la escuela. Algunos estudiantes disfrutan con la clase de Williams, que se prolonga durante tres horas todas las tardes, porque les encanta tocar música; otros adoptan un punto de vista más pragmático y la consideran una manera de llegar ileso al final del día.

Alto, afable, de voz dulce, con bigote y una reluciente cabeza afeitada, Williams es natural de Ozark (Alabama). Sirvió en el ejército durante veintiún años y dirigió bandas en la 82ª División Aerotransportada y en la 25ª de Infantena. Luego tocó jazz en Nueva York, Filadelfia y otras ciudades con músicos como Walter Bishop, Jr. y Woody Shaw. Acabó en la enseñanza casi por casualidad, después de buscar un trabajo que lo mantuviera ocupado entre concierto y concierto. Según Donald Gatling, un veterano profesor en Shabazz, el instituto tenía una banda mediocre cuando llegó Williams en 1988. Ahora, la banda de Malcolm X Shabazz está considerada como una de las mejores del Estado y está muy solicitada por su metal resonante, su explosiva sección de percusión y su energía frenética.

La sala donde ensaya la banda está decorada con los rostros de maestros del jazz. Duke Ellington ocupa el lugar de honor, encima del centro de la pizarra. También hay carteles que dan cuenta de las virtudes de la disciplina, el decoro, el respeto y la atención. Uno de ellos dice: «El futuro pertenece a aquellos que lo preparan.» En una esquina de la pizarra se encuentran sujetos los trabajos de algunos estudiantes sobre el tema del Réquiem de Mozart. «Mozart murió mientras estaba intentando terminar su obra sobre la Muerte», escribió un estudiante. «Qué ironía.» Delante de la pizarra hay cinco ordenadores, cada uno de ellos equipado con el programa de composición Sibelius y diversas herramientas para la enseñanza de la notación. Williams anima a los alumnos a que aprendan notación musical al ordenador, y a

escribir su propia música.

Cuando entré en la sala, la banda Shabazz estaba ensayando *The Stars and Stripes Forever (Las barras y estrellas para siempre)* de John Philip Sousa. Los chicos estaban produciendo un ruido lleno de alegría, pero estaban perdiéndose los detalles. «Oíd lo que hay abajo», decía Williams una y otra vez, tratando de conseguir que las líneas más agudas sonaran sincronizadas con las más graves. Quería que los músicos resaltaran los ritmos de danza de Sousa, como la habanera, y la forma cantable e italianizante de sus melodías. «Hace mucho tiempo, antes de la electricidad y la televisión y la radio, la gente solía bailar con esto», dijo Williams. Dos clarinetistas reaccionaron pegando un brinco en sus asientos y se pusieron a bailar, mitad jubilosa y mitad sardónicamente.

Los miembros de la banda Shabazz, cuyas edades oscilan entre los ocho y los dieciocho años, trabajan duro. No sólo ensayan de cuatro a siete todas las tardes en los días de colegio, sino que también tocan la mayoría de los fines de semana, ya sea en partidos de fútbol americano o en actos públicos. En verano se echan a la carretera para participar en campamentos de bandas. Williams hace más cosas que marcar el compás; enseña historia de la música, historia social e historia de la raza negra. (El noventa y cinco por ciento de los estudiantes de Shabazz son afroamericanos.) A veces interrumpe su actitud habitual de jazzista enrollado con un ladrido militar. «Esto no va a acabar bien», puede decir con un rugido cuando hay demasiado ruido en la sala. «Esto no marcha. ¡A lo mejor miráis a vuestro alrededor y veis una silla volando hacia vuestras cabezas!»

Pero las rutinas de sargento instructor duran sólo unos pocos minutos y los chicos no tienen miedo de responder. Si Williams pregunta: «¿Quién tiene la melodía?», una chica puede contestar: «¡Usted!» Si deja caer el nombre de Wynton Marsalis, puede que unos cuantos griten: «¿Y quién es ése?» (Lo saben.)

En un momento posterior del ensayo, los músicos que tocaban el flautín estaban luchando con los solos revoloteantes que acompañan la más famosa melodía de Sousa, con la que se cantan las palabras «Tres hurras por la roja, blanca y azul» o, con la letra que prefiere ponerle Williams, «Sed amables con nuestros amigos a cuatro patas». Jihad Moore, un chaval alto con una sonrisa torcida que llevaba un chándal azul y blanco de baloncesto con el número 24, estaba divirtiéndose formando una pistola imaginaria con su flautín, sujetando un extremo con su pulgar y apuntando hacia el suelo, a la manera de un gángster. Williams estaba intentando que se concentrara. Había estado diciendo a Jihad que si llegaba a alcanzar un cierto nivel con la flauta, o lograba dominar un instrumento más infrecuente como el oboe, podría conseguir una beca para entrar en la universidad. Sentó a Jihad al lado de otra instrumentista, Kahlia Jordan, e hizo que ambos estudiantes escribieran sus partes en los ordenadores, utilizando el programa Sibelius. Suponía que eso les ayudaría a comprender sus partes y a memorizarlas.

—Poned un trino en ese primer La bemol —dijo, inclinándose sobre sus hombros.

Jihad frunció el ceño mirando su parte y preguntó:

—¿Tenemos que escribir grandioso?

—No, olvidaos del grandioso.

Williams ofreció un nuevo incentivo. «Voy a llevaros a todos al Buffet Internacional si hacéis este solo. Sólo los flautines, en el Buffet Internacional. Pero sólo si os sale a todos. Si lo tocáis todos, podemos barrer a cualquier banda del planeta.»

—Yo voy a barrer a todos los que toquen el flautín —contestó Jihad en tono entusiasta.

El instrumentista más sobresaliente de la banda era un chaval mayor llamado Vernon Jones. Delgado, con ojos brillantes y pómulos anchos, el joven Vernon estaba sacando un brillante sonido cantable de su trompeta —que Williams había comprado para él— y, cada vez que los otros se tomaban un descanso, él seguía ensayando saltos complicados y rápidas escalas. También era compositor y escribía música y preparaba arreglos en los ordenadores. Al igual que muchas bandas, Shabazz adereza su repertorio con canciones de los Cuarenta Principales y Williams recurría con frecuencia a Vernon para encontrar canciones adecuadas y realizar arreglos idiomáticos. Vernon necesitó sólo treinta minutos para preparar sin ningún esfuerzo un arreglo de «I Believe I Can Fly» («Creo que puedo volar»): una orquestación mordaz, ligeramente extraña, reforzada por percusión y metal, cargada de armonías jazzísticas. Vernon llevaba en la banda de Williams desde que tenía siete años; había sido aceptado en Rutgers y su carta de aceptación estaba pegada a la pizarra.

Hacia el final del ensayo, Williams se fue a la parte de atrás y se puso a escuchar con los brazos cruzados. Pidió a otro de sus trompetistas, un chaval de ocho años de cara redondeada y mirada inocente llamado Keyshawn Mayo, que se hiciera cargo. Antes, ese mismo día, Keyshawn se había sentido ofendido por haber sido degradado a una parte secundaria. «Puedo tocar la primera trompeta», dijo. «Soy el mejor de los de mi edad.» Ahora su rostro se iluminó y corrió hacia delante. Su pequeña voz llenó la sala cuando chasqueó sus dedos. «¡Y cinco! ¡Y seis! ¡Y siete y ocho!»

* * *

Cuando el presidente George W. Bush firmó la ley Que Ningún Niño Se Quede Atrás, en 2002, su intención no era probablemente que tuviera un efecto empobrecedor en la educación artística en Estados Unidos. La ley recompensa a los colegios que alcanzan determinados niveles en los exámenes de las materias troncales —lectura, matemáticas, ciencias— y castiga a los que quedan por debajo. En 2006, el setenta y un por ciento de los distritos escolares habían reducido sus currículos en la escuela primaria a fin de

compensar la diferencia y las artes se habían considerado repetidamente como prescindibles. En California, entre 1999 y 2004, el número de estudiantes matriculados en cursos de música descendió a casi la mitad, pasando de 1,1 millones a 589.000. La educación musical había venido perdiendo presencia en las escuelas durante décadas, pero Que Ningún Niño Se Quede Atrás transformó un lento declive en una caída vertiginosa.

Los defensores de la causa han publicado estudios, panfletos y organizado debates en los que se dan a conocer estadísticas alarmantes sobre la disminución de los programas de música, y razonan apasionadamente a favor de su preservación. Pero en el centro mismo de estos escritos hay algo exasperantemente vago. ¿Por qué debe enseñarse música? La respuesta parece evidente en el caso de Vernon Jones: es un músico nato y, para él, la Banda Shabazz es el primer paso en lo que podría acabar siendo una gran carrera en el mundo dé la música clásica o el jazz. Para la mayoría de los estudiantes, sin embargo, la utilidad de la clase de música está mucho menos clara. Quienquiera que haya amado la música desde la infancia tiene la certeza de que posee un valor único e irreemplazable, pero resulta difícil traducir esa convicción a datos sociológicos concluyentes. Siempre que sus defensores exponen sus argumentos a favor de la música sobre bases utilitarias, acaban topándose con incertidumbres fundamentales sobre el fin último de un arte cuyo atractivo es, como señaló Platón con preocupación, ilógico e irracional.

Los defensores de la música en los colegios han citado con frecuencia el Efecto Mozart. En 1993, un grupo de investigadores afirmaron que un grupo de treinta y seis estudiantes universitarios que habían estado en contacto con diez minutos de la Sonata para dos pianos de Mozart realizaban mejor que la media la parte de razonamiento abstracto y espacial del test de coeficiente intelectual. Estudios posteriores no han logrado reproducir este resultado. Sin embargo, el Efecto Mozart sirvió de inspiración para varios libros, un aluvión de artículos periodísticos, el vídeo pseudoeducativo *Baby Mozart* y una organización de nombre misterioso llamada Instituto para el Desarrollo Neural de la Inteligencia Musical. A la gente le encanta la idea de que puedan lograr que sus hijos sean más inteligentes haciéndoles oír música de Mozart una vez al día; se ve como un atajo para llegar al Fin de Semana de Padres en Harvard. Pero es improbable que los niños se enamoren de una música que se les administra como si fueran vitaminas.

Otros estudios sugieren que los estudiantes de música sacan mejores resultados en tests de capacidad, o que sus notas en matemáticas mejoran con cada año de estudio, o que son menos proclives a tener problemas con la policía. Pero nada de esta ciencia promusical ha puesto freno a los recortes en los programas de música. Por el contrario, la música se presenta invariablemente como el blanco más tentador. En California, el declive en los cursos de artes visuales fue mínimo en comparación con el de las clases de música, y creció el número de matriculaciones en teatro y danza. Según el grupo *Music for All* (Música para todos), que aboga por la enseñanza musical

generalizada y que hizo público en 2004 un informe demoledor sobre la crisis en California titulado «El sonido del silencio», los programas de música «representaban blancos concretos, económicamente significativos y políticamente oportunos para los recortes».

Parte del problema estriba en que la educación musical estadounidense se ha desarrollado en gran medida a partir de la cultura musical clásica, cuya mentalidad distante y estirada se convirtió hace ya mucho tiempo en algo contraproducente. Otro problema es que la educación musical no cuenta con un grupo de presión poderoso. Cuando los políticos hablan a su favor, suceden cosas asombrosas. Cuando Mick Huckabee era gobernador de Arkansas, no sólo profesaba un amor por la música, como lo demostró también con frecuencia Bill Clinton, sino que promovió normas legales para reforzarla. En 2005, Huckabee firmó una ley que exigía que todos los niños de primaria recibieran al menos cuarenta minutos a la semana de educación musical y artística. «En el verdadero espíritu de Que Ningún Niño Se Quede Atrás», explicó Huckabee, «excluir las artes es algo que va más allá de la negligencia y que constituye un abuso virtual de un niño».

Aunque Huckabee ha tenido pocos imitadores —en 2006, Arnold Schwarzenegger anunció un plan para salvar la educación musical y artística en California—, el panorama nacional sigue siendo sombrío. La financiación pública de cualquier cosa relacionada con las artes ha sido un tema polémico desde la década de 1880, cuando la filántropa Jeannette Thurber no logró convencer al Congreso para que subvencionara un conservatorio nacional. Para los practicantes de la música clásica, el jazz, la música folk y otras disciplinas con una conciencia de la tradición que carecen de un atractivo comercial tradicional, la situación parece particularmente funesta. ¿Cómo pueden atraer a oyentes que no han oído prácticamente nada sobre la historia y la práctica del arte en el colegio? Hay una alternativa que ha pasado a convertirse cada vez más en la norma: ellos mismos pueden encargarse de la enseñanza.

Más o menos en la misma época en que empecé a frecuentar el instituto Malcolm X Shabazz en Newark, coincidí en Brooklyn con un pianista de veintisiete años llamado Soheil Nasseri, que había estado participando en veladas escolares por la ciudad con objeto de despertar el interés por la música clásica. El truco de Nasseri consistía en comenzar la sesión hablando de hip-hop. En la escuela Fort Hamilton en Bay Ridge, prendió la atención del público cuando mencionó que era amigo del empresario Damon Dash, cuyo nombre provocó muestras respetuosas de asentimiento con la cabeza. Nasseri invitó entonces a escena a un estudiante llamado Jovan Parish, le dio un apretón de manos a lo hip-hop y le hizo rapear sobre algunos acordes pianísticos en modo menor. (Había una frase en la letra que hablaba sobre

«mis habilidades con el vocabulario están hechas polvo».) Eran los chicos quienes tenían que decidir lo que tenía que ver esto con la Sonata en Fa sostenido de Beethoven, que Nasseri tocó a continuación. Después, los estudiantes plantearon una serie de preguntas sobre Beethoven y el piano: «¿Qué es lo que haces cuando cometes errores?» «¿Cómo se llama esa pieza que suena "ba-ba-ba-BAAA"?» «¿Por qué no compones tú mismo tus obras?» «Cuando tocas la música de otro, ¿no estás robando?»

En la actualidad, virtualmente todas las orquestas, teatros de ópera, series de música de cámara y organizaciones de conciertos de jazz cuentan con un departamento educativo. Se manda a los músicos a los colegios a que enseñen conceptos rudimentarios y, en teoría, a fomentar un interés que sobrevivirá a los rigores de la adolescencia, en el curso de la cual cualquier chico al que le guste la música clásica descubre que se considera algo estirado, propio de mariquitas e irremediablemente conservador. La eficacia de este «tender la mano» depende del carisma de la persona que la tiende. Nasserie posee ciertamente el don de saber hablar a los niños. Es el caso también de David Robertson, el director de la Sinfónica de San Luis, cuyas maneras francas y sin dobleces recuerdan al estilo del gran Fred Rogers, ya fallecido. Michael Tilson Thomas, en la Sinfónica de San Francisco, es un profesor nato que despierta recuerdos de quien fuera su mentor durante años, Leonard Bernstein.

Wynton Marsalis, el director artístico de Jazz en el Lincoln Center, tiene un talento similar para hablar de música de un modo sofisticado, pero carente de afectación. Un día pude ver cómo Marsalis se hacía con una revoltosa multitud de escolares en el teatro Apollo, en Harlem. Se puso a dar una charla sobre las conexiones ente el jazz y el arte moderno, cuya tesis era que el jazz era una forma de modernismo y que apoyó con fotografías, interpretaciones y un torrente de palabras que no paraba nunca. Dejó caer los nombres de Jackson Pollock y Piet Mondrian, mencionó en términos laudatorios el nombre de Frank Gehry y brindó una definición estupenda de la palabra «cosmopolita» («Significa que te amoldas a cualquier sitio que vayas»). Impuso disciplina («Yo soy de la vieja escuela: aquí no se habla»), explicó el blues como una especie de vacuna emocional («El blues te hace sentir bien») e interrumpió una explicación de la práctica africana de pregunta y respuesta para responder a un estornudo («Jesús: ¡pregunta y respuesta!»). Uno de los profesores que se encontraban entre el público le dijo a un colega: «No se están enterando. Yo no podía apreciar esto cuando tenía su edad.» Pero más tarde, en el metro, percibí un murmullo positivo entre los chavales. Uno de ellos citó a su amigo un aforismo de Marsalis: «Tienes que poner pasión en todo lo que hagas.»

Muchos gerentes de orquestas se aferran a la idea de que unos pocos conciertos para jóvenes adoctrinarán a los chicos sobre las maravillas de la música clásica. Sarah Johnson, cuando estaba a cargo de los programas educativos en la Orquesta de Filadelfia, se mostraba escéptica sobre esa forma de ver las cosas. «Mucha gente dice: "¡Guau! Podemos meter a dos mil

seiscientos estudiantes en la sala", y se piensan que han hecho algo extraordinario», me dijo Johnson. «Puede que esto funcionara en la época de Bernstein, cuando los músicos clásicos eran celebridades en la radio y en los primeros tiempos de la televisión. Hoy esos chicos necesitan conocer a los músicos, descubrir cómo se introdujeron en la música, qué otras cosas hacen cuando no están dando conciertos. Tiene que ser algo más cercano y de tú a tú. La gente tiene esta imagen de los músicos como personas no del todo humanas. Necesitamos humanizarlos. Queremos llegar al punto en que seamos compañeros culturales en determinados colegios, ofreciéndoles prácticamente un nuevo miembro para el claustro de música.»

El escritor y asesor Joseph Horowitz, autor de *Classical Music in America: A History oflts Rise and Fall (Música clásica en Estados Unidos: una historia de su ascenso y declive),* lleva mucho tiempo animando a las orquestas a que se reinventen como conservatorios y centros culturales en miniatura. Con orquestas como la Filarmónica de Brooklyn, la Sinfónica de Nueva Jersey y la Sinfónica del Pacífico, Horowitz ha diseñado festivales interdisciplinares que pueden traducirse en currículos para los colegios de la zona. «La orquesta debería ser, antes que nada, y fundamentalmente, una institución educativa», me dijo Horowitz. «Debería saber cómo explicar a un público lo que significa el arte y de dónde procede. Las orquestas pueden proveer de contenidos a los programas de humanidades en los institutos. Puede hacerse Mozart y que el departamento de teatro monte *Amadeus.* Puede hacerse Dvorák y hacer que se involucren las clases de historia de los Estados Unidos y de estudios afroamericanos. Dvorák es el mayor regalo, porque no hay mejor manera de enlazar las tradiciones musicales europeas y americanas.» No todas las orquestas están preparadas para emprender una tarea así. Cuando Horowitz estaba trabajando con la Sinfónica de Nueva Jersey, entabló contacto con Hassan Williams y los estudiantes de Malcolm X Shabazz. Les invitó a actos que se organizaron en la sala y visitó el colegio con miembros de la orquesta. (Fue Horowitz quien me sugirió que fuera a ver la clase de Williams.)

Con motivo de un Festival Sibelius en Nueva Jersey, Vernon Jones sintió la inspiración para escribir una pieza para banda en el estilo de Sibelius. Desgraciadamente, la iniciativa se topó con la resistencia de un miembro de la administración, al que no le gustaba la idea de tener a los estudiantes en la sede de la orquesta. Un día, cuando salieron de la sala, le oyeron decir: «Nunca más.» Ese hombre ya no está con la orquesta, pero su espíritu persiste en más de una institución clásica.

En Westminster Street, en la parte oeste de Providence (Rhode Island), hay cafeterías, pequeños supermercados, talleres de reparación de coches y, en el número 1392, el Cuarteto de Cuerda Providence. Las personas suelen pararse a mirar una segunda vez después de la sorpresa que les causa la visión

surrealista de un grupo de cámara que se encuentra tocando Beethoven detrás de un escaparate en un barrio humilde. Aunque el cuarteto toca en universidades y museos, su principal cometido es enseñar. Constituyen el eje mismo de una organización benéfica, Community MusicWorks, que hace más cosas que llevar la música a los jóvenes; es una institución auténticamente revolucionaria en la que desaparece por completo la distinción entre tocar y enseñar.

Los miembros que constituyen la esencia de Community MusicWorks, que se fundó en 1997, son Jesse Holstein y Jessie Montgomery, violinistas; Sebastian Ruth, violista; y Sara Stalnaker, violonchelista. Fueron educados para llevar a cabo carreras convencionales en Juilliard, Oberlin y en la Universidad Brown, pero optaron por una definición diferente de éxito. Ruth, un hombre de rostro elegante y voz melosa, es su líder. Hijo de dos exhippies, se crió en Ithaca y sus padres lo enviaron a la escuela alternativa de la comunidad. En vez de ir al conservatorio, fue a Brown y allí estudió filosofía de la educación. Leyó los libros de Paulo Freire, el autor de *Pedagogía do oprimido*, y Maxine Greene, que escribió *Releasing the Imagination (Liberar la imaginación).* Greene ha defendido que la educación artística no puede ser sólo una búsqueda o subcultura del tiempo libre para niños con talento, sino una instigadora del cambio social. Ruth decidió poner estas ideas en práctica, y lo hace tocando en un grupo que forma parte de la vida callejera de una ciudad.

«Queremos que la gente vea al cuarteto en lugares donde no podría nunca imaginárselo», dijo Ruth. «Estamos aquí en la calle, estamos en el centro vecinal, estamos en el comedor de beneficencia, estamos en la residencia de ancianos, o en el "centro de vida asistida", supongo que debería decir. Estamos en la Escuela de Diseño de Rhode Island, o en un club de indie-rock, o en el ayuntamiento. Pensamos de alguna manera que debería haber un despacho con un cuarteto de cuerda en el ayuntamiento. Allí tienen un montón de despachos para cosas que podría pensarse que no son estrictamente necesarias.»

A Ruth no le gusta la expresión «tender la mano», que parece dar la impresión de que él y los demás músicos están alargando sus manos a almas infelices que están ahogándose en el mar. «Nosotros ya estamos viviendo en el lugar al que otras personas llevan sus actividades», dijo, con una mirada suavemente belicosa. También se resiste a aceptar la idea de que el objetivo fundamental de su programa es escrutar y alimentar el talento excepcional. «No estamos buscando genios o "diamantes en bruto"», dijo. «Estamos relacionando la actividad de hacer música con la comunidad.»

Me senté al fondo de la oficina del Westminster para ver cómo funcionaba la idea de Community MusicWorks. Los alumnos, que tienen entre siete y dieciocho años, y proceden de entornos dominicanos, haitianos, liberianos y camboyanos, fueron entrando uno por uno, con sus padres rondando por la puerta durante un minuto o dos mientras esbozaban una sonrisa en sus rostros.

Los músicos del Providence bromearon con ellos durante un rato. Luego Holstein gritó: «¡Vamos a ello!», y los chicos se sentaron a tocar. Los músicos del Providence corrigieron errores y sugirieron mejoras, pero la perfección no era su preocupación fundamental. «Te preocupas demasiado», dijo Jessie Montgomery a Tae Ortiz, una violinista. «A pesar de que cometas errores, verás que a la gente no le importa.» Después, alrededor de cinco chicos y diez chicas se sentaron a cenar unos espaguetis. Hubo una larga conversación sobre un joven que aparecía en una moto en un vídeo de Britney Spears; canciones hip-hop sonaban en el ordenador de Community MusicWorks. Todos dejaron de comer para cantar en voz alta «1, 2 Step» («1,2 paso»), de Ciara.

En un momento dado, Carolina Jiménez, una joven violonchelista, se volvió hacia mí y me anunció con cara de felicidad: «¡Me he pasado a la clásica!» Le dije que yo también me había pasado a la clásica cuando tenía su edad, pero resultó que estaba hablando de la Escuela Clásica de Providence, un instituto público local. Ruth sugirió que quizás el hecho de haberse metido en un tipo de «clásica» ayudó a Carolina a pasarse a la otra clásica, y los ojos le hacían chiribitas.

Ruth y sus colegas acuden regularmente con los chavales y sus familias a conciertos ofrecidos por orquestas locales, donde se enfrentan a preguntas como «¿Por qué somos los únicos negros del público?». Algunos de los estudiantes mayores se reúnen los viernes por la noche o en retiros de fin de semana en un programa llamado Fase 2, en el que se sumergen en temas emocionales y sociales más profundos. Para este grupo de estudiantes más reducido, los músicos del Cuarteto Providence se convierten, en la práctica, en consejeros con dedicación plena, e incluso en padres adoptivos a tiempo parcial. En 2006, había ciento treinta y dos personas en la lista de espera para Community MusicWorks, y las noticias sobre el programa habían empezado a difundirse por el país. Se creó un programa de becas para jóvenes músicos profesionales, que trabajan junto con el grupo y aprenden sus métodos infrecuentes con el fin de aplicarlos en otros lugares.

Una tarde, los músicos del Providence ofrecieron un concierto en el West End Community Center, a un kilómetro y medio aproximadamente de su estudio. Utilizan este espacio al menos una o dos veces a la semana para dar clases a grupos más amplios. El concierto se celebró en la pista de baloncesto del centro: se sacó un piano, se colocó una alfombra en medio del suelo y una serie de luces de navidad proporcionaron un poco de ambiente. Se presentaron unas doscientas personas: padres, hermanos mayores y más jóvenes, amigos y personas que apoyan al cuarteto. Entre ellos se encontraba sentado Jonathan Biss, un meticuloso y poético pianista joven que conocía a Heath Marlow, el director de desarrollo de Community MusicWorks, de un campamento de música.

Al tratarse de un concierto de música clásica, existía una cierta preocupación por el decoro. «Siéntate como una señorita», le dijo un padre a

su hija preadolescente. «Las señoritas no se sientan así.» Antes de la primera obra, Ruth se levantó para animar al público a que guardara silencio durante las interpretaciones, pero evitó adoptar el tono de esos anuncios que se dan por megafonía. «A veces nos alteramos con este tipo de música, pero la mayoría de las veces nos quedamos callados», dijo. «Si les provoca el deseo de levantarse y bailar, bueno, *piénsense* eso de levantarse y bailar.» Hubo algunas risitas, un grito de «¡Corta el rollo!» y muchos cambios de asientos, pero he visto a públicos comportarse de un modo más ruidoso e irrespetuoso los domingos por la tarde en el Carnegie Hall. Nadie se puso a bailar.

El Providence empezó el concierto con el primer movimiento del Cuarteto *Serioso* de Beethoven. Tae Ortiz, ahora menos nerviosa, tocó el Minueto de Boccherini, acompañada por Biss. Jovanne Jean-François y Carolina Jiménez tocaron el Adagio del Concierto para dos violonchelos en Sol menor de Vivaldi. Vanessa Centeno y Ruth Desrosiers, violinistas, interpretaron «Die beiden Grenadiere» («Los dos granaderos»), de Schumann. El principal acontecimiento era el Quinteto con piano en Fa menor de Brahms, un escarpado monumento del repertorio de la música de cámara, que Biss y el Providence interpretaron a un nivel que habría satisfecho a la mayoría de los públicos camerísticos. Un par de adolescentes larguiruchos marcaron con los pies los arrolladores ritmos del Scherzo. «Menuda marcha que tenía eso», dijo después uno de ellos. «Algún día quiero tocar el piano», dijo detrás de mí un niño de ocho años a su madre.

Después del concierto, cuando la gente se quedó charlando de pie y los niños más pequeños retomaron sus carreras por la pista, David, el hermano de Ruth Desrosiers —un joven corpulento con una camiseta de la Universidad Shady—, se dejó caer hacia el piano en que Biss acababa de aporrear la coda de la obra de Brahms. David es uno de los alumnos de viola de Sebastian Ruth, pero también ha aprendido por su cuenta a tocar un poco el piano. Se acercó al instrumento un poco a hurtadillas, pero Biss se dio cuenta y lo observó con curiosidad mientras el chico se lanzaba a tocar una melodía con aire de blues aparentemente de su propia invención, con una poderosa línea de bajo y una melodía serpenteante. Resultó ser una variación West End a partir de *Für Elise (Para Elisa),* de Beethoven.

El filósofo John Dewey, en su libro *Art as Experience (El arte como experiencia)*, de 1934, se lamentó del hábito estadounidense de colocar el arte en un «remoto pedestal». Escribió: «Cuando un producto artístico logra alcanzar el estatus de clásico, pasa de algún modo a quedar aislado de las condiciones humanas bajo las que vio la luz y de las consecuencias humanas que engendra en la verdadera experiencia vital.» El libro de Dewey se leyó profusamente, pero el argumento nunca llegó a calar realmente. Hasta el día de hoy, las artes en Estados Unidos, cuando se ven presionadas, se definen en

oposición a la sociedad. El problema quizá más inextricable con la educación musical contemporánea es que son muchos los profesores que se han formado dentro de la cultura monástica del conservatorio de música, en la que el dominio de la técnica es el tema dominante y en la que con frecuencia se deja a un lado toda discusión sobre el significado social o político o espiritual de la música. El académico canadiense Paul Woodford, en un largo ensayo en forma de libro sobre la relación entre las ideas de Dewey y la educación musical, escribe: «De acuerdo con mi propia experiencia, pocos estudiantes de educación musical pueden diferenciar, cuando llegan al último curso, el marxismo del capitalismo, el capitalismo de la democracia, la izquierda política de la derecha, o lo moderno de lo posmoderno.» Son, en términos culturales, sabios idiotas.

Releasing the Imagination, el libro de Maxine Greene que tanto impresionó a Ruth, propone que las artes deben incorporarse a la cultura democrática no por ellas, sino por la propia democracia. Cree que los niños pueden obtener una comprensión más profunda del mundo si lo observan desde la posición privilegiada de una obra de arte. Escribe: «Sacar provecho de la imaginación es poder llegar a romper con lo que está supuestamente fijo y terminado, con aquello que es objetiva e independientemente real.» Los niños aprenden a reparar en detalles sorprendentes que echan por tierra un estereotipo popular; crecen con una actitud tolerante hacia la diferencia, en sintonía con la idiosincrasia. También pueden experimentar una conmoción de percepción que les muestra posibilidades alternativas dentro de sus propias vidas, tengan o no esas posibilidades o esas vidas una relación evidente con la obra de arte en cuestión. Así, sostiene Greene, aun las formas artísticas más antiguas pueden convertirse en vehículos de pensamiento democrático. Por poseer un tiempo trascendido, pueden llegar a ser parte de cualquier tiempo.

Pero, ¿por qué Brahms? ¿No es simplemente una fantasía autocomplaciente pensar que la música de cámara alemana podría cambiar el mundo de una muchacha cuya madre está viviendo gracias a vales de comida?

Ruth hizo una pausa, y su sonrisa compungida indicaba que había contestado a esta pregunta muchas veces.

«No sé cómo funciona», dijo. «Supongo que, al principio, es algo que quiero hacer por mí mismo. Porque la carrera de intérprete tiene hoy algo de deprimente. No me refiero sólo en términos de las perspectivas de conseguir un trabajo. Me refiero también a lo que sientes una vez que consigues el trabajo. Te encuentras en un mundo hermético, cerrado. Estás tocando generalmente en conciertos muy caros para personas que pueden permitírselo, y que ya están muy versadas. Luchas con la sensación de que no es algo real. Conseguimos colaboradores maravillosos como Jonathan Biss porque hay otras personas que están combatiendo esa sensación. Quieren aprovechar una sensación más visceral de conexión emocional.

»Aquí estoy alimentándome de toda esta energía a mi alrededor, esta energía rebelde, y estoy tocando para personas que no conocen esta música en

absoluto. Estamos aquí fuera inventándolo mientras vamos avanzando, porque no somos profesores en el sentido convencional y no somos intérpretes en el sentido convencional. Ojalá que no estemos simplemente esparciendo experiencias aquí y allá, ojalá que estemos creando una continuidad entre una y la siguiente. Pero la verdad es que no sé qué efecto estamos teniendo. Lo cierto es que nos sentimos felices. Es como si no hubiéramos dejado nunca la universidad. Pegamos carteles, organizamos cosas en el último minuto, montando conciertos en cualquier espacio disponible.

»Pero, ¿qué es lo que se consigue? No sé si cambia algo en un momento dado de la vida de alguna persona. Pero es posible que cambie la manera de pensar de alguien. Maxine Greene habla de cómo las artes crean aberturas, este misterioso claro en medio de las vidas de la gente, de tal modo que salen del bosque y pueden respirar. Quizás, en ese momento, la música se convierte en una parte enorme de nuestras vidas. O quizás utilizan el claro para verse a sí mismos bajo una nueva luz y luego siguen haciendo algo diferente. Podría ser cualquier tipo de música, podría ser cualquier otra forma artística.»

Ruth miró hacia fuera, hacia Westminster Street, que estaba sin un alma.

«Todo está, por supuesto, lleno de contradicciones», siguió diciendo. «Déjame que te cuente una cosa sobre Vanessa Centeno, que ha estado con nosotros durante muchos años. Su madre tiene varios trabajos, de día y de noche. No quiere que su hija lleve la misma existencia. Hubo un artículo en el periódico sobre nosotros, en el que la citaban diciendo que le encantaba nuestro programa porque la música clásica es "para gente con clase". Es gracioso que dijera eso, cuando todo lo que he hecho ha sido intentar echar abajo estos estereotipos, deconstruir la idea de que esta música tiene "clase", e insistir en el hecho de que la música puede hacerse en cualquier parte, por cualquier persona y en cualquier momento.

»La madre de Vanessa y yo teníamos en la cabeza ideas muy diferentes. Yo estaba intentando salir del mundo en el que ella estaba intentando entrar. Pero, al fin y a la postre, estamos avanzando en la misma dirección.» Alargó su mano hacia la puerta y hacia la calle. «Los dos estamos encaminándonos hacia Violín.»

15
LA VOZ DEL SIGLO

MARIAN ANDERSON

El Domingo de Pascua de 1939, la contralto Marian Anderson cantó en las escaleras del Monumento a Lincoln. Las Hijas de la Revolución Americana se habían negado a permitirle actuar en el Constitution Hall, la sala de conciertos más grande de Washington, debido al color de su piel. A modo de respuesta, Eleanor Roosevelt, la Primera Dama, dimitió como miembro de la asociación y el presidente Roosevelt dio permiso para que ofreciera un concierto en el Malí. Se congregaron setenta y cinco mil personas para ver actuar a Anderson. Harold Ickes, el secretario del Interior, la presentó con estas palabras: «En este gran auditorio bajo el cielo, todos nosotros somos libres.»

El impacto fue inmediato e inmenso; un noticiario llevaba la leyenda «La capital de la nación recibe una lección de tolerancia». Pero la propia Anderson no hizo ninguna declaración evidente. Presentó, como había hecho antes en incontables ocasiones, una mezcla de selecciones clásicas —«O mio Fernando», de *La favorita* de Donizetti, y «Ave Maria» de Schubert— y espirituales afroamericanos. Quizás hubo un atisbo de desafío en su interpretación de «My Country, 'Tis of Thee» («Mi país, es de ti»); quizás un mensaje de solidaridad cuando cambió el verso «Of thee I sing» («De ti canto») por «Of thee we sing» («De ti cantamos»). Su protesta llegó principalmente, sin embargo, a través de su manera de desplegar su voz, ese instrumento delicadamente imponente, de vasta tesitura y cálido timbre. En sus primeros años, Anderson era conocida como «la contralto de color», pero, a finales de los años treinta, era *la* contralto, la representante más destacada de su tipo de voz. Toscanini dijo que era esa clase de cantante que surge cada cien años; Sibelius la recibió en su casa diciendo: «Mi techo es demasiado bajo para usted.» No había ningún motivo racional para que una sala de conciertos seria le negara la entrada a un fenómeno de tal envergadura. No podía encontrarse una demostración más clara de lo que era un prejuicio.

Una persona que sí valoró el significado de la ocasión fue Martin Luther King Jr., que tenía por entonces diez años. Cinco años después, King participó en un concurso de oratoria sobre el tema «El negro y la Constitución» y mencionó el concierto de Anderson en su alocución: «Cantó como no lo había hecho nunca antes, con lágrimas en sus ojos. Cuando las palabras "América" y "Nadie sabe el dolor que yo he visto" resonaron sobre aquella gran

concentración humana, se hizo el silencio en el mar de rostros elevados, negros y blancos, y se produjo un nuevo bautismo de libertad, igualdad y fraternidad. Aquél fue un homenaje emocionante, pero es posible que la señora Anderson aún no haya pasado la noche en ningún buen hotel de Estados Unidos.» Cuando, dos décadas más tarde, King se subió a las escaleras del Monumento a Lincoln para pronunciar su discurso «Tengo un sueño», seguramente tenía en mente a Anderson. En su alocución improvisada, recitó la primera estrofa de «My Country, 'Tis of Thee» y esa libertad imaginada resonó entonces en el país desde las laderas de todas las montañas.

Ickes, en 1939, confirió a Anderson una palabra que la situaba en compañía de Bach y Beethoven: «El genio, como la justicia, es ciego [...]. El genio no dibuja líneas de colores.» Con la imponente imagen en piedra de Lincoln observándola fijamente desde arriba, con un despliegue de distinguidos hombres blancos sentados a sus pies —senadores, miembros del gobierno, jueces del Tribunal Supremo— y con un enjambre de micrófonos desplegados delante de ella, Anderson logró algo más grande que la fama: durante un instante, se convirtió en una figura con un poder cuasipolítico. En *The Time of Our Singing (El tiempo de nuestras canciones*), la novela de Richard Powers, una magistral fantasía sobre la raza y la música, el concierto se convierte nada menos que en la evocación de unos nuevos Estados Unidos: «Un país que, durante unos pocos compases, en una canción al menos, es todo aquello que dice ser.» Cuando Barack Obama se convirtió en el primer presidente afroamericano de Estados Unidos, en enero de 2009, «My Country, 'Tis of Thee» flotó, como corresponde, sobrevolando una vez más el Malí, en la voz de Aretha Franklin, ante un gentío de dos millones de personas.

Anderson había nacido en 1897, en un barrio pobre de Filadelfia. Su padre murió siendo ella pequeña; su madre trabajaba en una fábrica de tabaco, lavaba ropa y, durante algunos años, fregaba suelos en los grandes almacenes Wanamaker. Su talento musical se puso de manifiesto muy pronto, pero ella hubo de sufrir arduas dificultades durante un tiempo para encontrar profesores de canto que se mostraran dispuestos a aceptar a alguien de su raza y su entorno económico. Un fondo de confianza en sí misma, raramente visible detrás de su apariencia reservada, le permitió soportar una serie de desilusiones potencialmente demoledoras. El revés más tremendo aparece descrito en su autobiografía, *My Lord, What a Morning (Señor, qué mañana):* cuando quiso matricularse en una escuela de música en Filadelfia, en 1914, una mujer joven en el mostrador de recepción le hizo esperar mientras atendía a todos los que estaban por detrás de ella en la fila. Finalmente, la mujer dijo: «No aceptamos a gente de color.»

Anderson recibió reseñas positivas durante los años veinte —su primera

crítica en *The New York Times,* en 1925, daba cuenta de «una voz de una tesitura, color y capacidad dramática infrecuentes»—, pero necesitó tiempo para dominar los aspectos más sutiles del estilo y la dicción en las canciones en idiomas extranjeros. Un aspecto notable de su historia —contado en la biografía de Allan Keiler, *Marian Anderson: A Singers Journey (Marión Anderson: el viaje de una cantante)*— es que no encontró el verdadero reconocimiento hasta que inició una prolongada estancia en Europa, en 1930, ofreciendo numerosos recitales con acompañamiento de piano. Los críticos alemanes la alabaron respetuosamente, y sin apenas condescendencia. En Finlandia y la Unión Soviética se produjeron casi algaradas de entusiasmo. En 1935 cantó en Salzburgo, provocando que Toscanini le dedicara su encomio de la voz del siglo, difundido rápidamente por la prensa por el empresario de conciertos Sol Hurok. Durante una serie de giras por Estados Unidos a finales de los años treinta, actuó en salas abarrotadas noche tras noche y se vio convertida en una de las artistas mejor pagadas de su tiempo. (En 1938, ganó casi un cuarto de millón de dólares que, ajustados tras la inflación, equivalen a 3,7 millones de dólares). Los críticos estadounidenses capitularon. Howard Taubman, de *The New York Times*, que más tarde le haría de negro en la redacción de sus memorias, la llamó la «reina de todo aquello en que posaba sus ojos».[8]

¿Cómo sonaba en su momento de esplendor? Una pila de grabaciones realizadas entre 1936 y 1939 nos dan una idea, aunque su voz poseía claramente ese tipo de incandescencia que ninguna máquina puede llegar a capturar del todo. Los discos demuestran ciertamente su capacidad para producir un timbre de tonos profundos en todas las regiones de su tesitura, desde las notas más graves de la voz femenina hasta bien entrada la zona de una soprano. Cuando canta «Erlkónig» («El rey de los elfos») de Schubert —en la que hablan sucesivamente un niño, su padre y el jinete sin cabeza—, parece que estamos escuchando a tres cantantes, a pesar de que no hay cesuras vocales evidentes entre ellos. Es muy exigente, pero raramente rígida, con pequeños y acariciantes portamentos de nota a nota y un timbre delicadamente tembloroso que añade calidez humana. Quizá la interpretación más famosa de Anderson sea la de la *Rapsodia para contralto* de Brahms, que grabó por primera vez en 1939, con Eugene Ormandy al frente de la Orquesta de Filadelfia. (Puede oírse en un CD del sello Pearl que reúne algunas de las mejores grabaciones de su primera época.) En el poema de Goethe en que se basa la obra, un alma apesadumbrada vaga por el desierto, provocando una plegaria por su redención: *«Ist auf deinem Psalter, Vater der Liebe, eirt Ton seinem Ohre vernehmlich, so erquicke sein Herz!»* («Si hay en tu salterio, padre del Amor, un sonido que pueda percibir su oído, ¡reanima con él su corazón!»). Anderson transmite sin esfuerzo el tono vivificador, pero, antes de eso, moviliza el registro más grave de su voz para evocar la noche oscura del alma.

Anderson era una intérprete que se caracterizaba por la pureza y la

interioridad, para quien los grandes gestos no resultaban algo natural. El drama histórico vivido en el Monumento a Lincoln no fue algo que ella buscara y, de hecho, sopesó la posibilidad de cancelar el concierto en el último minuto. A lo largo de toda su vida prefirió no armar ningún escándalo. Como escribe Raymond Arsenault en *The Sound of Freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America (El sonido de la libertad: Marian Anderson, el Monumento a Lincoln y el concierto que despertó a los Estados Unidos),* su manera de desenvolverse en un país cuyas leyes imponían la segregación racial revelaba un «espíritu de pragmatismo» que podía interpretarse como «quiescencia». Aunque se negó a cantar en salas que impusieran la «segregación horizontal» —esto es, con blancos en el patio de butacas y negros en el gallinero—, sí aceptó durante muchos años la segregación vertical, con blancos a un lado del pasillo y negros al otro. Habitualmente tomaba sus comidas en la habitación de su hotel a fin de no provocar complicaciones en los restaurantes. «Siempre tengo presente que mi misión es dejar detrás de mí el tipo de impresión que pondrá las cosas más fáciles para quienes me sigan», explicó en sus memorias.

Ocasionalmente, extraía una cierta dignidad del espanto de la segregación: cuando el Nassau Inn, en Princeton (Nueva Jersey), se negó a darle una habitación, pasó la noche en casa de Albert Einstein. Por regla general, sin embargo, la humillación era intensa. En Birmingham (Alabama), durante la Segunda Guerra Mundial, tuvo que quedarse fuera de la sala de espera de una estación de tren mientras su acompañante, el pianista alemán Franz Rupp, fue a buscar un bocadillo para ella. Dentro se encontraban sentados un grupo de prisioneros de guerra alemanes.

Cuando la carrera de Anderson entró en su fase final, en los años cincuenta y sesenta, este tipo de obstáculos habían empezado a desaparecer. Las salas en que se aplicaba la segregación ya habían dejado de formar parte de su agenda de conciertos. Rompió una barrera de capital importancia en 1955, cuando se convirtió en el primer solista negro que actuaba en la Metropolitam Opera, como Ulrica, en *Un bailo in maschera.* Para entonces su voz ya estaba lejos de su esplendor, la afinación era inestable y su vibrato, perturbador. Siguió cantando durante otros diez años, más porque el público no le dejaba marcharse que por no poder pasar a un segundo plano. Apreciaban no sólo lo que era, sino lo que había sido. Y podría haber logrado incluso más si el mundo de la ópera le hubiera abierto antes sus puertas. Oírle hacer suyas arias como «Casta diva» o «Pace, pace, mió Dio» (transportadas una segunda descendente) supone darse cuenta de que era capaz de cantar casi cualquier cosa. Si, como dijo Toscanini, una voz así surge únicamente una vez cada siglo, no se avista ninguna sucesora.

¿Qué ha cambiado desde que Anderson hizo su ascenso en solitario,

disfrutando de aplausos extáticos para luego comer sola en hoteles de segunda? Se lo puso fácil, ciertamente, a los cantantes negros que llegaron después de ella, especialmente a las mujeres. Leontyne Price disfrutó de los triunfos operísticos que le estuvieron negados a Anderson, y después de Price llegaron estrellas femeninas como Shirley Verrett, Grace Bumbry, Jessye Norman y Kathleen Battle, aunque el declive repentino de la carrera de esta última podría ser un indicativo de las dificultades que le esperan a una diva negra que no hace especiales esfuerzos por evitar montar un escándalo. Las oportunidades para los varones negros han sido abiertamente más limitadas, a pesar de la labor pionera de Roland Hayes, Paul Robeson, Todd Duncan y George Shirley, entre otros. Resulta difícil encontrar directores de orquesta afroamericanos; el más destacado es James DePreist, que es, casualmente, el sobrino de Marian Anderson. Según las estadísticas que confecciona la Liga de Orquestas Estadounidenses, tan solo el dos por ciento de los instrumentistas de las orquestas son negros. Los compositores afroamericanos se encuentran dispersos por facultades universitarias, pero raramente cuentan con estrenos de primer nivel. El contingente negro del público musical clásico es, en la mayoría de los lugares, minúsculo.

En gran medida, esta división racial nació directamente de los prejuicios. El racismo apenas desapareció de las instituciones clásicas después de que Anderson alcanzara el apogeo de su fama. Piénsese en la carrera llena de meandros de la cantante y compositora Nina Simone, que aspiraba originalmente a ser concertista de piano. Anderson era una heroína para Simone y su familia; uno de sus tíos conocía bien a la cantante. Pero cuando no consiguió una plaza en el Instituto de Música Curtis, por lo que ella supuso que eran motivos raciales, se dedicó en cambio a tocar y a cantar en clubes. En su autobiografía, *I Put a Spell on You (Te lancé un hechizo)›* Simone escribió: «Mi música estaba dedicada a un fin más importante que la búsqueda de excelencia de la música clásica; estaba dedicada a la lucha por la libertad y el destino histórico de mi pueblo.» Miles Davis utilizó un lenguaje más descarnado cuando explicó por qué renunció a estudiar trompeta en la Juilliard: «Ninguna orquesta sinfónica blanca iba a contratar a un pequeño cabronazo negro como yo.» Seguía burlándose de un profesor que afirmó que «el motivo por el que el pueblo negro tocaba el blues era porque eran pobres y tenían que recoger el algodón». Davis, hijo de un dentista de éxito, perdió confianza en el colegio poco después.

Hay otra explicación, menos torva, para la ausencia de afroamericanos en la música clásica: empezando con el jazz, los músicos negros inventaron sus propias formas de arte culto y el talento que podría haber dominado la música instrumental y la composición contemporánea migró hacia otros lugares. Quizá Simone podría haber llegado a ser una magnífica concertista de piano, y Davis habría sido seguramente un sensacional solista de trompeta en una gran orquesta, pero resulta difícil imaginar que hubieran encontrado tanta satisfacción como creadores en esos otros caminos. Ellos utilizaron, en

cambio, su formación clásica para añadir nuevas dimensiones al jazz y al pop. Davis, que era un admirador de Stockhausen, no quiso dejar de criticar la «mentalidad de gueto» que impedía a algunos músicos negros investigar la música clásica. Simone, por su parte, no olvidó nunca la música de su juventud. «Bach hizo que dedicara mi vida a la música», escribió en sus memorias.

En mayo de 1965, en los tensos meses que se vivieron entre el asesinato de Malcolm X y los disturbios en el barrio de Watts en Los Ángeles, Simone realizó una grabación de «Strange Fruit» («Extraña fruta»), la balada que arremetía contra los linchamientos inmortalizada por Billie Holiday en 1939. (Se da la casualidad de que la grabación original de Holiday se realizó once días después del concierto de Anderson en el Malí el Domingo de Pascua.) Los espectros de la tradición clásica planean sobre la versión de Simone, radicalmente elaborada: el acompañamiento pianístico se convierte en un sobrio lamento a la manera barroca y hay también una fuerte reminiscencia de «Der Doppelgänger» («El doble»), de Schubert, una canción que Anderson cantó con un estilo de una lividez memorable. En el clímax —«*For the sun to rot, for the leaves to drop*» («Para que el sol la pudra, para que caiga con las hojas»)—, Simone deja que su voz, de un timbre inmaculadamente auténtico, se disuelva en un lento y agonizante glissando, atravesando el intervalo de una cuarta, tan ligado al lamento. La canción de Schubert trata de pesadillas recurrentes, de tragedias idénticas que se representan de una vida a otra; Simone, con una magnífica ferocidad, nos cuenta básicamente la misma historia.

Es triste constatar que los músicos clásicos afroamericanos parecen seguir siendo ahora figuras casi más solitarias que nunca. Se han acostumbrado a ser vistos como paradojas andantes. William Eddins, el director musical de la Sinfónica de Edmonton, se ha ocupado de la situación en su blog, *Sticks and Drones* (Baquetas y bordones). En la comunidad negra, escribe Eddins, la música clásica «es vista con intensos recelos», como «uno de los últimos y auténticos bastiones de la segregación en Estados Unidos». Eddins lo ve de modo diferente: «Si me insistieras y me pidieras que describiera un incidente verdaderamente racista que me haya sucedido en este trabajo, probablemente te miraría fijamente con ojos de no comprender nada. No se me ocurre ninguno.» El problema es de percepción; los afroamericanos piensan que la música clásica es para otra gente, dice, y la casi total ausencia de educación musical en los colegios públicos impide que pueda contarse una historia diferente. «La gente tiende a apoyar y a escuchar la música que oyen desde niños», escribe Eddins.

La ironía es que la música clásica se ha convertido en una cultura mucho más heterogénea de lo que lo era cuando Anderson cantó en el Malí. El

director del que más se habla en este momento es Gustavo Dudamel; el pianista superestrella es Lang Lang; el más famoso de todos los músicos clásicos es Yo-Yo Ma. (Cuando la gente habla de la «blancura» de este mundo, tienden a considerar blancos a los asiáticos.) La música clásica, que ya ha dejado de ser patrimonio europeo, es un mundo políglota con una audiencia global. ¿Por qué sigue aún pareciendo intrínsecamente improbable que una persona negra pueda componer una ópera para el Met o convertirse en el director titular de la Orquesta de Filadelfia? Han sucedido cosas más improbables, como la elección de alguien que es mitad de Kansas y mitad keniano como presidente de los Estados Unidos. Por cierto, que parece ser que al presidente Obama le gusta la música clásica; en 2005 fue el narrador de una interpretación de *Lincoln Portrait (Retrato de Lincoln),* de Aaron Copland. El director de la orquesta fue William Eddins, que declaró a continuación que su solista estaba bien preparado. Un puñado de recitales cuidadosamente organizados en la Casa Blanca podrían romper ese punto muerto que describe Eddins.

Anderson murió en 1993, a la edad de noventa y seis años. Los obituarios destacaron el concierto en el Monumento a Lincoln como el cénit de su carrera, pero su autobiografía deja la impresión de que fueron otras experiencias las que le procuraron una satisfacción más profunda. Es posible que, para Anderson, el Domingo de Pascua de 1939 supusiera un triunfo ambiguo: se tradujo en un importante avance en los derechos civiles, pero, en el ámbito privado, se inmiscuyó en su sueño de una vida puramente musical. Una artista se convirtió en un símbolo. Sus recuerdos más felices, cabe deducir, fueron los de aquellas giras internacionales que realizó en los años treinta, cuando los críticos europeos declararon que era una cantante a la que seguir la pista, y cuando los finlandeses enloquecieron, y cuando Toscanini pronunció su elogio entre sollozos, y ella se convirtió nada menos —y nada más— que en una de las grandes voces de su tiempo.

16
LA MONTAÑA DE LA MÚSICA

EL REFUGIO DE MARLBORO

Mitsuko Uchida, una pianista de una inteligencia penetrante y una calidez reconfortante, podría pasar cómodamente sus veranos volando de un festival a otro, alojándose en hoteles de lujo y residencias privadas. Prefiere quedarse, en cambio, en el campus del Marlboro College, una pequeña institución al sur de Vermont dedicada a las artes liberales. Desde 1951, la facultad ha acogido Marlboro Music, una reunión estival de apariencia modesta que funciona indistintamente como un festival de música de cámara, una suerte de centro de perfeccionamiento para jóvenes intérpretes con talento y un lugar de encuentro para la *intelligentsia* musical. Uchida y el pianista Richard Goode ejercen de codirectores de Marlboro, alternándose anualmente en el papel principal; en el verano de 2008, cuando me desplacé hasta allí en tres ocasiones, Uchida estuvo como artista residente desde finales de junio hasta principios de agosto. Desempeña diversos papeles en el mundo de Marlboro: suma sacerdotisa, madre del grupo, provocadora, bufona y árbitra del estilo.

Marlboro constituye un fenómeno singular. El gran pianista de origen austríaco Rudolf Serkin, cofundador de Marlboro y al frente de todo el tinglado durante mucho tiempo, declaró en una ocasión que su deseo era «crear una comunidad, casi utópica», en la que los artistas pudieran olvidarse del comercio y escaparse a un mundo puramente musical. Se ha comparado a Marlboro con un kibbutz, una comuna hippy, Shangri-la, una secta (pero «una buena secta»), el Instituto de Estudios Avanzados de Princeton y *Animal Farm (Rebelión en la granja),* de Orwell, donde «todos los animales son iguales, pero algunos animales son más iguales que otros». En ciertos días perezosos se convierte en un campamento musical de altos vuelos, donde músicos con una inteligencia despierta se van a bañar al estanque local.

En Marlboro, Uchida sigue una rutina predeterminada. Entre las nueve y media y las diez de la mañana llega a la cafetería del campus, en la que se sirve el desayuno a quienes se han perdido el buffet matutino en el comedor. Jóvenes músicos se encuentran repanchingados en sofás azules y morados esparcidos por la sala y ella se detiene a charlar con ellos. Aparte de sus gafas de sol Peggy Guggenheim —un modelo azul brillante con extremos puntiagudos, diseñado a partir de una máscara de carnaval veneciana—, viste con sencillez, a menudo con un pantalón de chándal y una camiseta que lleva

estampado el nombre de Marlboro. Un día, «House of the Rising Sun» («La casa del sol naciente») estaba sonando en el equipo de la cafetería; esto dio paso a un rag de Scott Joplin. Uchida bailó al compás de la música mientras se acercaba al mostrador a pedir su desayuno. Su plato preferido es el Huevo McMarlboro, un sándwich que se hace con un huevo frito, un tomate local, queso cheddar de Vermont y beicon. A la mayoría de la gente se le sirve en platos de cartón, pero la comida de Uchida la trajeron en una bandeja de madera, con un capuchino en una taza de porcelana.

Matan Porat, un compositor y pianista de origen israelí con una melena impresionantemente enmarañada, semejante a la de Beethoven, se sentó al otro lado de Uchida y reparó en el capuchino. «¡Qué maravilla!», dijo. «No sabía que lo hicieran.»

«La verdad es que no lo hacen», dijo ella. «Pero lo hacen para mí. Tengo que permitirme algunos pequeños lujos.» Sonrió con dulzura y tomó un sorbo.

Calzado con unas sandalias, el oboísta James Austin Smith, que se había licenciado la pasada primavera en la Escuela de Música de Yale, se dejó caer en el sofá contiguo, apoyando sus pies sobre la mesa. Los oboístas, con su limitado repertorio camerístico, tienen menos motivos para sentirse intimidados por la pianista que otros que pueden soñar con tocar con ella; en cualquier caso, Smith y Uchida entablaron conversación entre bromas. Smith anunció que estaba añadiendo algunos ornamentos, o elaboraciones musicales no escritas, a su parte en una sinfonía de Haydn que los músicos iban a tocar esa noche de manera informal.

«¡Eres un descarado, James!», exclamó Uchida, con un espanto burlón. «Nada de ornamentos ilegales! ¡Lo prohíbo!»

Uchida habla en un idioma que puede describirse únicamente como Uchida. En 1961, cuando tenía doce años, su padre, un diplomático japonés, fue nombrado embajador en Austria y ella pasó su adolescencia en Viena, donde aprendió a hablar con fluidez en alemán. A poco de traspasar la veintena se trasladó a Londres, que sigue siendo su hogar, y allí adquirió una especie de acento japonés-austríaco-británico. (En 2009, la reina Isabel II la nombró Dama Comendadora de la Orden del Imperio Británico.) Sus numerosos veranos en Marlboro han incoporado a su repertorio un considerable vocabulario estadounidense que siempre está buscando ampliar. «¿Qué es *“ditzy”?»,* preguntó en un momento dado. «¿No muy brillante? ¿Parlanchín pero no muy brillante? ¡Muy bien! ¡Lo he pillado!»

Su manera de hablar se ajusta a un modelo de frases dichas a un ritmo vertiginoso y seguidas de ráfagas de ametralladora. Durante el desayuno mantiene a todos encandilados con un aluvión de anécdotas, epigramas, ocurrencias repentinas y chascarrillos. Sobre un instrumentista publicitado a bombo y platillo: «Para los alemanes, lo más grande desde Karajan. Karajan, por supuesto, fue lo más grande desde Hitler.» Sobre una veterana cantante: «No tiene nada dentro del cerebro, pero es una profesora fantástica.» Sobre un famoso director de orquesta: «Evidentemente, tiene carisma. Pero yo no

quiero carisma. Quiero algo diferente del carisma.» Sobre los prodigios: «¿Os gustaría ser operados por un cirujano cardíaco genial de veinte años? ¿Os gustaría ir al teatro y ver a un adolescente haciendo de rey Lear?» Este tipo de comentarios se ven a menudo salpicados por una risa salvajemente fluctuante que suena como una bandada de pájaros cantores listos para ser transcritos por Olivier Messiaen. Cuando está preparándose para lanzar uno de sus dardos verbales, entrecierra sus ojos y frunce sus labios. Cuando tiene palabras elogiosas, abre sus ojos de par en par, se lleva una mano al corazón y su respiración se acelera súbitamente.

Era la última semana de junio. La población de Marlboro —trece pianistas, cuarenta y tres instrumentistas de cuerda, dieciséis instrumentistas de viento-madera y viento-metal, y nueve cantantes, junto con un equipo de administradores, profesores, programadores, bibliotecarios, ingenieros de grabación, técnicos de pianos, médicos en prácticas, recepcionistas, voluntarios, cocineros, canguros y un socorrista— llevaba residiendo allí durante una semana. Se habían instalado en dormitorios colectivos, apartamentos y cabañas. Algunos estaban sorprendidos de verse viviendo como si fueran otra vez universitarios, compartiendo un baño y acostándose muy tarde por la noche. Pero todos ellos sabían que el éxito durante una estancia en Marlboro puede prácticamente asegurar una carrera. Más de un centenar de alumnos ocupan puestos en ocho destacadas orquestas estadounidenses, y veintidós sólo en la orquesta de la Metropolitan Opera. El más venerable de los cuartetos de cuerda estadounidenses, el Guarneri, que se jubiló en 2009, se formó en Marlboro en 1964. Los Cuartetos Emerson, Juilliard, Orion y St. Lawrence tienen también conexiones con Marlboro, y Murray Perahia, Joshua Bell y Hilary Hahn recibieron aquí consejos en su juventud. Peter Serkin, el hijo de Rudolf, hizo su debut en Marlboro en 1958, a los once años, y a partir de ahí emprendió una importante carrera.

Uchida vuelve una y otra vez porque valora la posibilidad de sumergirse en la música de un modo que no permite ninguna otra institución. «Estuve aquí cuando era muy joven, en 1974», me dijo. «Fueron unos días maravillosos, pero no acababa de comprender del todo. Cuando volví, en 1992» —Serkin había muerto el año antes y Uchida pasó a ser una asesora oficiosa, ya que su nombramiento oficial no llegaría hasta 1999—, «entonces sí que comprendí. Me quedé enganchada. En Marlboro te impregnas de una manera diferente no sólo de ver el mundo, sino también de ver la vida. Si pasas varias semanas junto con los demás músicos, un día tras otro, comiendo juntos, charlando y vagueando y tomando cervezas juntos, y Dios sabe cuántas cosas más, empiezas a formarte una idea esencial de lo que significa realmente ser un músico, en contraposición a lo que supone volar de una ciudad a otra y ensayar el Trío “Archiduque” durante media hora y salir a renglón seguido al escenario. Marlboro tiene que ver, en última instancia, con el concepto de tiempo. Tenemos tiempo para ensayar, tiempo simplemente para pensar. Pero nunca del todo el tiempo suficiente. El tiempo se ralentiza y el tiempo se

acelera».

Después del desayuno, Uchida estudia en su apartamento durante varias horas, repasando su repertorio para la siguiente temporada. Esos períodos de exploración han pasado a ser fundamentales para su evolución. Cuando se hizo por primera vez un nombre, en los años ochenta, como una especialista en Mozart, era famosa principalmente por su fraseo fluido y su sonido luminoso. Con el paso de los años, su repertorio se ha ampliado —en un recital en el Carnegie Hall emparejó piezas de Bach con las obras elegantemente crípticas del compositor contemporáneo húngaro György Kurtäg— y sus interpretaciones se han imbuido de una profundidad filosófica. En las sonatas de última época de Beethoven y Schubert, evoca un paisaje emocional fracturado, incluso caótico, sin incurrir en nada que pueda parecerse a un gesto excesivo. Mozart sigue siendo su territorio natural. La misma noche en que James Smith introducía sus descarados adornos en la Sinfonía núm. 96 de Haydn, Uchida se unió a una pequeña orquesta de Marlboro para tocar de corrido el Concierto núm. 12 en La mayor de Mozart. La ejecución instrumental, con unas cuantas entradas inexactas, no fue del todo perfecta, pero tuvo otras ventajas: la manera de hacer música era dulce, fluía con naturalidad, era cariñosamente humana. Tan solo unas pocas docenas de personas asistieron a la interpretación y, con esa intimidad, se situó probablemente más cerca de los conciertos del propio Mozart de lo que normalmente experimentamos en una sala moderna.

Hay una señal que, desde hace décadas, ha estado colocada junto a la carretera que atraviesa el campus de Marlboro: PELIGRO: MÚSICOS TOCANDO. Los intérpretes se sienten liberados de agendas apretadas; empresarios, agentes y personas del mundo de la publicidad no están observando entre bastidores. Obras de Beethoven, Schubert y Brahms se funden en un paisaje que recuerda a esos entornos pastorales de los que sacaban su inspiración esos compositores; cuando Uchida y un grupo de instrumentistas ensayan un quinteto de Dvorák en una cabaña situada en una ladera, se mezcla con fugas de cantos de pájaros y con el *ostinato* de los insectos. Aparte de contar con Internet sin cables, los participantes se encuentran en la práctica aislados en una existencia premoderna en la que se va andando todo el día de un lado a otro y las comidas se hacen en largas mesas en una comunidad que incluye también a niños pequeños y octogenarios. Por encima de todo, dice Uchida, Marlboro provoca un alargamiento y una ralentización del tiempo. Un músico tras otro dicen la misma cosa: desde septiembre hasta mayo, cuando se sientan para tocar en un antiséptico edificio de la posguerra dedicado a las artes interpretativas después de una o dos horas de ensayo, cierran los ojos y piensan en Marlboro.

Rudolf Serkin —o el Sr. Serkin, como siguen llamándolo los más veteranos

de Marlboro en tono reverencial— ronda por el campus en que pasó los últimos cuarenta veranos de su vida. La personalidad escindida de Marlboro, su negativa a decidir entre la solemnidad teutónica y la anarquía típicamente estadounidense, refleja la personalidad de Serkin. Un músico con una dedicación frenética, practicaba escalas durante horas interminables y, en los ensayos de grupo, se enredaba comentando pequeños detalles hasta que sus colaboradores estaban a punto de tirarse de los pelos. En otras ocasiones se comportaba como un colegial alocado. Era famoso por las travesuras que llevaba a cabo; Arnold Steinhardt, el primer violín del Cuarteto Guarneri, recuerda el día en que estallaron un montón de petardos debajo del capó de su coche. Pero ay del músico poco avezado que se atreviera a tratarlo como a un igual. Se cuenta la anécdota de un joven instrumentista que, mientras hacía de pasapáginas para Serkin, se atrevió a espetarle lo siguiente sobre un pasaje en concreto: «Rudi, ¿qué tal si intentaras hacerlo de esta otra manera...?» Serkin le sonrió dando las gracias y apretando firmemente los labios. Poco después, se oyó un rugido de furia tras una puerta cerrada.

El violinista y violista Philipp Naegele vino a Marlboro durante el primer verano y ha vuelto desde entonces en unas cincuenta ocasiones. «¿Qué es lo que recuerdo de Serkin?», dice. «Oh, su inmensa vitalidad. Tenía una auténtica granja en una carretera de mala muerte, con un huerto en el que había melocotoneros, caballos, pollos, todas esas cosas. Y andaba de un lado para otro entre el barro y las vacas y los niños y los perros y Beethoven. Su vitalidad era inseparable de su conexión con la tierra. Era un gran andariego, siempre subiendo montañas. Igual que Gustav Mahler. También se parecía un poco físicamente a Mahler. Tenía unas manos el doble de anchas y el doble de fuertes que las de cualquier otra persona y podía tocar con mayor suavidad que ninguna otra persona, porque no tenía que forzar. Estaba al frente de una casa que era absolutamente impecable, en términos de la decoración, el arte, los libros, la comida. Pero tenía un sentido del humor que era más que mundano.»

Serkin nació en 1903 en Bohemia, en el seno de una familia de judíos empobrecidos de Europa oriental. Como cuentan Stephen Lehmann y Marlon Faber en una biografía del pianista, Serkin dio por primera vez muestras de su talento cuando oyó a una de sus hermanas tocar el piano. «Está todo mal», dijo el niño, rompiendo a llorar. A los nueve años fue a estudiar a Viena, donde cayó presa de la influencia de Eugenie Schwarzwald, una pedagoga y activista social. Por medio de Schwarzwald, Serkin conoció a Adolf Loos, Oskar Kokoschka, Karl Popper y Arnold Schoenberg, con quien estudió composición. Las reuniones estivales de grandes luminarias organizadas por Schwarzwald en refugios en medio de las montañas influyeron en Marlboro, al igual que lo hizo la Sociedad para las Interpretaciones Musicales Privadas de Schoenberg, que intentó zafarse de la cultura concertística habitual.

La fuerza dominante en la vida de Serkin fue el violinista alemán Adolf Busch, un brillante instrumentista que detestaba el lucimiento virtuosístico y

que se dedicó de una manera casi monacal a las cimas de la música de cámara y el repertorio solista alemán. Serkin conoció a Busch en 1920, cuando era aún un adolescente, y adoptó el sistema de creencias del violinista: «Es la filosofía de la *Werktreue,* de ser absolutamente fiel a la partitura», dice Richard Goode, que vino a Marlboro cuando tenía quince años. «Puede que hoy la gente discuta las limitaciones de ese enfoque, pero por aquel entonces su idealismo tenía una importancia enorme.» (Goode prosigue la tradición con soberanas interpretaciones de Bach, Mozart, Beethoven y Schubert.) Serkin se introdujo en la casa de Busch y, en 1935, contrajo matrimonio con la hija del violinista, Irene. Los dos hombres tocaron formando un dúo por toda Europa y sentaron cátedra en el ámbito de la interpretación camerística. Busch también estaba al frente del Cuarteto Busch, cuyas vigorosas grabaciones de Beethoven y Schubert dejaron hechizada a la joven Mitsuko Uchida.

Cuando Hitler llegó al poder, la carrera alemana de Serkin concluyó rápidamente, y Busch, que no era judío, respondió cancelando todos sus compromisos alemanes. Pagó un precio por este raro acto de solidaridad: cuando intentó establecerse en Estados Unidos, adonde se trasladó en 1939, hizo pocos progresos, ya que su sonido ligeramente astringente no lograba agradar a unos públicos acostumbrados a los timbres dulces de Heifetz y Kreisler. En 1940, Busch sufrió un infarto, que limitó aún más su carrera pública. Se mudó a la pequeña localidad de Guilford, en Vermont, donde su hija y su yerno vivían en la casa de al lado. El entorno recordaba a los emigrados a Suiza y a los bosques de Viena.

Surgió la idea de que Busch y su hermano, el violonchelista Hermán, se unieran a otros diversos refugiados —el flautista francés Marcel Moyse; el hijo de Moyse, Louis; y la mujer de Louis, la violinista Blanche Honegger Moyse— para organizar una escuela musical de verano en el Marlboro College, que se había fundado en 1946, en los terrenos de una granja lechera cercana. Al principio, Serkin no tenía ninguna intención de involucrarse seriamente. Busch fue quien aportó la filosofía esencial de Marlboro: el concepto de grandes músicos que guiaban a los neófitos, el énfasis en el ensayo y la conversación por encima del concierto y la publicidad. (Busch se lamentó de que los músicos neoyorquinos estaban obsesionados con «que no se escapara nada y dar simplemente las notas en su sitio [...]. Raramente estaba presente un amor por la música».) Tras la muerte de Busch, en 1952, Serkin se hizo cargo y siguió siendo el director de Marlboro hasta su propia muerte.

En los primeros años, en el aspecto económico reinaba la confusión, y Serkin aportaba buena parte de los ingresos de sus conciertos para mantener la aventura a flote. (Ungido por Toscanini, a Serkin le fue mucho mejor que a Busch en Estados Unidos.) Naegele recuerda que algunos alumnos potenciales entraron en el comedor —originalmente, un establo de vacas— y salieron a renglón seguido, incapaces de creer que un variopinto grupo de extranjeros que estaban bebiendo cerveza y fumando en pipa tuvieran algo que ofrecerles.

Pero los músicos jóvenes comprendieron enseguida lo que podían sacar si asistían y el renombre de Marlboro empezó a crecer año tras año. El violonchelista Pablo Casals empezó a acudir en 1960 y su fama atrajo a la prensa internacional. El sello Columbia publicó grabaciones superventas en la serie Música desde Marlboro. Cuando Casals cumplió noventa y un años, en 1967, *Bell Telephone Hour*, un programa de televisión de la NBC, dedicó una emisión nacional a las actividades del anciano músico en Marlboro.

«Cuando llegó Casals, el equilibrio cambió, y no siempre a mejor», me dijo Goode. «El culto a la personalidad a su alrededor era realmente inmenso.» Naegele también experimentó un cierto grado de alienación. «Casals podía hacer todo cuanto le viniera en gana», dijo Naegele. «Tenía todo esto en sus manos. Y en la manera de hacer música de aquella época había algo de sobrecargado, como si una fuerza les impeliera a tocar, casi de histérico. El “ajetreo de Marlboro” fue la expresión con que lo bautizó el crítico Michael Steinberg. Corríamos el peligro de convertirnos en una ortodoxia. Marlboro casi se ahogó en su propio éxito.»

A partir de un determinado momento, Serkin, que albergaba recelos innatos de la publicidad, empezó a rechazar peticiones procedentes del mundo exterior. Cuando *The New Yorker* le propuso escribir en detalle sobre él y el festival, se descolgó con una negativa. Se produjo una especie de retirada: una vuelta a la apacible informalidad de los primeros años. Estas cautelas persisten. Los fieles de Marlboro recuerdan atribulados lo que sucedió cuando Lang Lang, la superestrella china del piano, se dejó caer por aquí hace unos años. «¿Sabéis una cosa? ¡Este lugar podría ser realmente famoso!», parece ser que dijo Lang Lang. Marlboro preferiría no serlo.

* * *

Yo-Yo Ma y Emanuel Ax son dos de los varios centenares de músicos que han peregrinado hasta aquí. El 3 de agosto de 1973 tocaron su primer concierto juntos, como miembros de un grupo que interpretó el Cuarteto con piano en Do menor de Brahms. Recordaron sus experiencias tomando un café en el Café Ronda, cerca del Lincoln Center.

—Nos habíamos conocido en la cafetería de la Juilliard —dijo Ax—. Acabamos siendo compañeros de cuarto en Marlboro, aunque tú nunca estabas en la habitación. Estabas siempre con Jill.

—Conocí a mi mujer, Jill, en Marlboro —explicó Ma.

—¿Te acuerdas del ensayo general del Brahms, cuando vino el Sr. Serkin? Él tenía esta cosa: sea lo que sea lo que esté impreso en la música, así es como lo tocas. Si, por ejemplo, el registro agudo tiene una nota que es muy difícil, y sería más fácil tocar esa única nota con tu mano izquierda, *no* lo hagas.

Ax se refirió a la Sonata «Hammerklavier» de Beethoven, que comienza con

un rápido salto en la mano izquierda. La manera fácil de sortearlo es repartir el salto entre las manos.

—Alguien hizo eso en una audición. Se acabó. *«¡Muchísimas grazias!»*, dijo Ma, con el acento de Serkin. *«¡Muchísimas grazias por tomarze la moleztia!»*

—Ese tipo podría haber tocado como Horowitz, y jamás lo habrían admitido —siguió diciendo Ax—. Y en el Brahms hay un pasaje terrible en el último movimiento, en el que no podía estirar mi mano lo suficiente para tocar este acorde. Así que lo arpegié. *«¡Aj!»,* dijo Serkin.«En ese acorde no hay arpeggiando.» «Ya lo sé, Sr. Serkin, pero mi mano no es lo suficientemente grande.» Y él dijo: «¡No se preocupe! En el concierto crecerá un poquito.»

—¿Te dijo que te crecería la mano? —preguntó Ma.

—Un poquito, sí. Lo que sucedió fue que toqué el acorde y también toqué todas las notas que había entre medias. Pero eso no importaba lo más mínimo. Así que se quedó muy contento.

Mientras que Ax idolatraba a Serkin —aquel verano sólo habló brevemente con el gran hombre, incapaz de armarse de valor para mantener una larga conversación—, Ma sentía un respeto reverencial por Pablo Casals, que había tocado para la reina Victoria en su juventud y que seguía en activo después de ser nonagenario.

—Toqué para Casals en una clase —dijo Ma—. No paraba de decir: «¡No puedo oírle! ¡No puedo oírle!» Eso es todo lo que saqué de él. Pero fue estupendo, especialmente cuando dirigió a la orquesta en..., creo que fue la Cuarta de Beethoven. Porque tenía que usar una botella de oxígeno detrás del escenario y necesitaba a dos personas para poder salir al escenario. Te piensas que está a punto de estar cara a cara frente a la muerte. Y entonces empieza la música.

Ma imitó a un anciano encogido que vuelve a la vida, que aumenta de estatura, levantando sus manos en lo alto y profiriendo órdenes vagas a modo de rugidos: *«¡Nooooo!... ¡Beethoven!... ¡M-ú-u-u-si-ca!... ¡Crescendo!»* Ma siguió diciendo: «Por aquel entonces yo no estaba seguro de si quería dedicarme a la música. No estaba seguro de si la música era algo tan bueno como la pintaban. Pero ver a una persona así, muchos años después de la edad de jubilación, armándose de fuerza para la Cuarta de Beethoven: ¿de dónde procede esta energía? Y cobré conciencia de que allí estaba operando algo que era muy potente.»

Cada una de las grandes figuras tiene una manera característica de trabajar. Moyse, el maestro de la escuela de flauta francesa, hacía que sus alumnos tocaran arias de ópera para que aprendieran así a imitar la voz humana. El pianista de origen polaco Mieczyslaw Horszowski decía poca cosa, a veces se limitaba simplemente señalar y sonreír en un pasaje de una partitura. Félix Galimir, el hipercultivado violinista vienés, formaba a los instrumentistas en la psicología de la música de cámara, donde, como dice Ax, «nadie manda y nadie sigue a nadie». Alexander Schneider, del Cuarteto de Budapest, era un

volcán con acento ruso, que exhortaba y reprendía a sus alumnos. E Isidore Cohén, el que fuera durante muchos años violinista del Trío Beaux Arts, fomentaba la independencia. Ma dijo: «Solía mirarte, fumando un cigarrillo, y decía: "¿Qué le parece? ¿Debería haber un decrescendo?" Te obligaba a tomar decisiones.»

—Puede que hubiera algunos en Marlboro que utilizaran la idea de la música de cámara como un arma sólo al alcance de los iniciados: un arma con la que derrotar a otros —añadió Ax. Adoptó el tono de un viejo con un empalagoso tono de reproche: «Sé que toca bien el instrumento, pero no sabe de música de *cá-a-a-a-ma-ra.»* Pero a la larga no había ortodoxia.

—No podía haberla —dijo Ma—. Porque estabas viendo a todas estas personalidades diferentes con sus enfoques diferentes que se mostraban apasionados de maneras diferentes.

Uchida y Goode admiran lo que crearon Busch y Serkin y no tienen la más mínima intención de alterar la fórmula. Pero han puesto su sello a la institución. «La primera vez que volví, en el 92, lo que se oía cada dos por tres era "Rudi nunca hacía eso", "El Sr. Serkin nunca hacía eso"», me dijo Uchida. «Nadie dice ya cosas así. Richard y yo trabajamos realmente muy duro en eso. El lugar es más abierto: sí, sin ninguna duda. Siempre mantengo mis antenas desplegadas. Estoy pendiente de aquellos que necesitan más atención. Los que tienen mucho talento pero no, ya me entiendes, niños prodigio. Ése es el motivo de que me pase todo el tiempo en la cafetería. Oteo el horizonte. Sé siempre quién sale con quién: ¡Richard no tiene ni idea! Y, mira, Richard y yo, los dos somos unos bichos raros. Pero hemos hecho una carrera. Y eso es lo que les digo a los chicos: si *yo* puedo haber hecho una carrera, entonces cualquiera puede hacerla.»

En los viejos tiempos, cuando había varios egos masculinos que competían por hacerse con el control, en Marlboro había casi algo de macho. Uchida, en su doble condición de personalidad y de intérprete, proyecta autoridad sin demandarla. La mezzosoprano Rebecca Ringle recordaba lo que dijo Uchida después de ensayar el Concierto en La mayor de Mozart: «Dijo sobre un determinado pasaje: "Es feliz, pero es poderoso. Es como pueden ser ahora las mujeres: felices, buenas, hermosas, llenas de fuerza." Y casi lloré cuando oí eso, porque es lo que ella es. Es tan menuda, pero es realmente fuerte y decididamente femenina y absolutamente inteligente.»

Los veranos con Uchida y los veranos con Goode tienen en Marlboro, al parecer, identidades muy diferentes. Goode tiende a generar un ambiente más despreocupado, más libertino. «Es un hombre tan increíblemente dulce, tan absorto en su propio mundo», me dijo un músico. «Piensa en la música más que en sí mismo. Es tan divertido en los ensayos. A veces dice algo como: "Vamos a hacer eso otra vez", no porque el pasaje necesite seguir trabajándose, sino simplemente porque le encanta y quiere oírlo una vez más. Mitsuko es más intensa. Está siempre observando, siempre escuchando. Cuando dice: "Ben Beilman es *bastante bueno",* todo el mundo se da cuenta.»

(Beilman, un violinista de diecinueve años espeluznantemente maduro, estaba estudiando en el Instituto Curtis de Filadelfia.) «Juntos, los dos son la alternativa perfecta a unos padres.»

La mayoría de los músicos jóvenes que son aceptados en Marlboro pasan allí dos o tres veranos seguidos. Durante el invierno son centenares los que se presentan a audiciones para el reducido número de vacantes que quedan libres anualmente. Cuando le pedí a Goode que definiera cuáles son las cualidades que buscan él y Uchida, me dijo: «Un prerrequisito es una cierta excelencia técnica. Pero también vas en busca de urgencia, de realidad emocional. Puede que a la larga esto sea lo fundamental. Supongo que podría llamarse "musicalidad". A menudo es algo que se detecta de inmediato. Se cuenta la anécdota de que cuando Murray Perahia hizo una audición para Marlboro, tocó el Impromptu en Do menor de Schubert, que comienza con varios Sol en fortissimo.» Goode imitó el sonido. «E inmediatamente a continuación Horszowski se volvió supuestamente hacia Serkin y dijo: "Lo cogemos."» Uchida lo expresa a su manera, de forma sucinta: «Por regla general, a los imaginativos les falta técnica y los que tienen una buena técnica andan un tanto despistados. Pero hay excepciones a la regla, e intentamos no dejarlos escapar.»

Marlboro está concebido de tal modo que el contingente juvenil recibe consejos de varias generaciones de músicos mayores que ellos: los «seniors», veteranos que han estado viniendo a Marlboro durante años, y «seniors júnior», músicos más jóvenes ya consolidados que ejercen de intermediarios entre las generaciones. Anthony Checchia, Frank Salomon y Philip Maneval hacen las veces de administradores de Marlboro, ocupándose de mantener el grupo cohesionado. Son los guardianes de las tradiciones de Marlboro: por ejemplo, la regla de que todos los miembros de la comunidad deben turnarse para servir las mesas en el comedor. Salomon dice: «Una de las cosas estupendas es ver a alguien que está aquí por primera vez, un chico o una chica de diecinueve o veinte años, que levanta la vista y ve a Mitsuko Uchida o a Arnold Steinhardt, o a otra persona a la que hayan idolatrado desde hace diez o quince años, preguntándoles: "¿Qué te gustaría tomar de beber?"»

En 2008, el repertorio en Marlboro incluyó 221 obras de setenta compositores. En una semana en concreto podían celebrarse más de doscientos ensayos, en estudios, aulas y espacios comunes situados por todo el campus, con toda la actividad coordinada por un tablón en el que se utilizan diversos colores para diferenciar las distintas partes del programa. Predomina la época dorada centroeuropea —Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Dvorák, Brahms—, aunque también figura una buena cantidad de música contemporánea y nombres poco conocidos. Normalmente hay uno o dos compositores residentes; el verano en que yo estuve, el compositor

alemán Jörg Widmann ensayó su *Jagdquartett (Cuarteto «La caza»),* en el que se pide a los instrumentistas que agiten sus arcos en el aire. Durante las primeras tres semanas, los participantes en Marlboro no hacen otra cosa que ensayar; en julio empiezan a ofrecer conciertos los fines de semana para un público de pago, en una sala con seiscientos treinta asientos. Según van avanzando los ensayos, los miembros más veteranos se reúnen los jueves por la tarde para organizar un calendario para aquellos grupos que creen que ya se encuentran preparados para actuar. Aunque todo el mundo insiste en que los ensayos importan más que los conciertos, no deja de abrirse hueco un cierto sesgo competitivo.

Un sábado en el que hacía bochorno pasé todo un día observando un ensayo tras otro. La sala de reunión del dormitorio de Happy Valley, un espacio sin ningún encanto con aleros triangulares y una alfombra de un color gris violáceo, era un derroche de actividad. Por la mañana, tres músicos de veintimuchos y treinta y pocos años —la violinista Viviane Hagner, la violonchelista Priscilla Lee y el pianista Jonathan Biss, a los que conocía de Community MusicWorks, en Providence— estaban preparando el Trío con piano op. 1 núm. 2 de Beethoven. Biss, que acudió por primera vez a Marlboro cuando tenía dieciséis años, habló más que los demás, aunque formulaba sus ideas de un modo amablemente dubitativo. «Estaba pensando en tocar una nota de adorno ligeramente más rápida. ¿Os parece horrible? ¿Qué pensáis?»; «Podéis hacer un crescendo y yo os ignoraré como quien no quiere la cosa y seguiré alegremente mi camino». Trabajaron en una frase que se repetía, de modo que al principio tenía un sonido luminoso y más tarde se ensombrecía. Lee mostró una cara sonriente en la primera aparición. Esto dio lugar a una digresión sobre el tema de los mensajes que los músicos escriben en sus partituras para acordarse de cuándo hace falta que den una entrada a otros músicos («¡YO!» o «E»), o de cuándo necesitan desdoblar y extender una página adicional («Abre la maldita página, tontolaba!» constituye un ejemplo extremo).

En el edificio New Presser, cuatro instrumentistas de viento —el flautista Joshua Smith, la oboísta Jaren Philleo, la clarinetista Romie de Guise-Langlois y el fagotista William Winstead— estaban luchando con *Eight Etudes and a Fantasy (Ocho Estudios y una Fantasía),* de Elliott Cárter, una compleja obra de 1950 escrita en un lenguaje más o menos atonal. Winstead y Smith ocupan puestos de solistas en las Orquestas de Cincinnati y Cleveland, mientras que Guise-Langlois ha sido miembro del programa de elite Academy del Carnegie Hall y Philleo toca en la Filarmónica de Luisiana. El ambiente en la sala era tenso; los músicos se sentían frustrados con una partitura que, pensaban, no estaba proporcionándoles suficiente información. Winstead le dio vueltas a una serie de corcheas que estaban divididas en grupos de cinco y siete. Inevitablemente, este tipo de frases se descomponen en unidades secundarias de dos y tres, pero el fagotista se sentía incapaz de decidir dónde habían de situarse esas cesuras.

«¿Qué tal si en la segunda mitad del setenta y ocho toco tres más dos más dos?», dijo Winstead. «No, espera, ¿qué tal si lo pensáramos dos más dos más tres?» Los músicos probaron otra vez, pero no estaban convencidos. Se pasaron una partitura de bolsillo para que todos pudieran ver cómo se engranaban las voces unas con otras. Empezaron una vez más a tocar y luego perdieron el control entre exclamaciones de «¡Argh!» y «¡Mierda!».

Winstead reflexionó sobre cómo el ritmo lento que reinaba en Marlboro le había hecho mirar con nuevos ojos música que creía conocer bien. Habló de tocar el Cárter en el circuito concertístico: «No estás preguntándote: "¿En qué consiste todo esto?" Estás simplemente intentando seguir juntos y llegar hasta el final. Antes nunca había ahondado en este tipo de detalles.»

Smith intentó unir a los demás. «Cuando hay dudas, el tema está en la flauta», dijo.

De vuelta en Happy Valley, Uchida había llegado para un par de ensayos y estaba toqueteando sin parar un deshumidificador que se negaba a funcionar. «Lo agitas, le das unos cuantos golpes y funciona», dijo. Se preocupa mucho por la salud de sus instrumentos y ha hecho instalar un deshumidificador en todas las salas que tengan un piano. Su primer ensayo era del Trío con piano en Mi bemol mayor de Schubert. Le acompañaban Soovin Kim, un violinista de treinta y tres años cuya sutil expresividad se ajusta muy bien al estilo de Uchida, y David Soyer, una leyenda de la música de cámara de ochenta y seis años, que tocó el violonchelo en el Cuarteto Guarneri durante la mayor parte de su existencia. Soyer, un hombre hosco que disfrutaba representando el papel del cascarrabias del pueblo, era famoso por afirmar insistentemente que los pianistas tocan siempre demasiado fuerte cuando forman parte de grupos de cámara. Se mostraba también muy celoso de su atril, en el que había pegado el siguiente cartelito: «Atril personal de David Soyer. ¡MANOS FUERA!»

Los tres músicos habían llegado al movimiento lento del Schubert, que se abre con una de las invenciones más extraordinarias de la música de cámara: acordes que avanzan suavemente en el piano, una quejumbrosa melodía en el violonchelo que contiene un trino repetido. Soyer, gruñendo suavemente mientras tocaba, se valió para tocarlo de un sonido noblemente contenido y un fraseo rítmicamente incisivo. Prestó especial atención a un par de trinos que dan paso a una coda susurrada, prolongando nostálgicamente el segundo como si precipitase un cambio de Do mayor a Do menor. Kim ejecutó todo con una precisión infalible, hasta tal punto que sus colegas más veteranos lo animaron a ser *menos* preciso en ocasiones. «Un poco más de schmaltz vienesa», sugirió Soyer en un momento dado, tocando a modo de ejemplo un portamento de una nota a otra, como un pie que se arrastra despreocupadamente. «¿Es que no hay manera de que toques con un cierto descuido?», dijo Uchida en tono burlón.

Kim protestó diciendo que claro que podía tocar poniéndose un poco sentimental, y volvió a intentarlo, brindando esta vez un pequeño atisbo de

schmaltz. Ellos se dirigieron a Uchida una sola vez por estar tocando demasiado fuerte. En los pasajes de acompañamiento logró la proeza de prácticamente desaparecer, de tal modo que el piano pasó a ser un nimbo que flotaba alrededor de las voces de la cuerda.

Cuando se fueron Soyer y Kim, entró la joven soprano Charlotte Dobbs, dispuesta a trabajar con Uchida en *Das Buch von hangenden Garten (El libro de los jardines colgantes)* de Schoenberg, un ciclo de canciones sobre poemas del simbolista alemán Stefan George. Uchida no había tocado nunca las canciones y estaba estudiando minuciosamente no sólo la música, sino también la poesía de George. Dobbs, una mujer de carácter risueño que hablaba como si sus palabras fueran fuego graneado, no le andaba a la zaga; licenciada recientemente en Yale, se había especializado en literatura inglesa y había escrito su tesis sobre Shakespeare y Joyce. Con Dobbs, Uchida se sentía un espíritu perceptiblemente más libre que con los dos instrumentistas con los que acababa de tocar, por lo que se permitió risas, digresiones literarias y momentos de autocrítica.

«La música de Schoenberg es vienesa en estado puro», dijo Uchida. «Cuando llegas a *“Schnabel krauselri*\ oigo una especie de sonido nasal vienés, ¿no? Y no *“klagend”* sino “*kl-a-aagend”»* Animó a Dobbs a que resaltara los ritmos con más fuerza, a que acentuara determinadas consonantes, a que aclarara la dicción en ciertos momentos. Uchida también resaltó las diferencias entre el alemán y otros idiomas. «Estás cantando casi como si fueras francesa», dijo la pianista. «El francés es muy rápido y regular. *“Le président de la République a annoncé aujourd’hui dada-da-da-dan.* El japonés es algo parecido.» Cantó un fragmento de una canción folclórica japonesa, con una ligera mueca. «El alemán es más fluido, arriba y abajo.»

Dobbs se aventuró a plantear algunas sugerencias.

—Creo que puedo aportar más emoción al timbre cuando canto *«reichsten Lade»* —dijo—. Prueba a hacer algo sedoso. Pon más brillo en la voz. ¿Podemos probar a ver qué tal con un tempo ligeramente más fluido?

—Sí, es posible que esté tocando demasiado despacio —contestó Uchida.

El dúo llegó al climax del ciclo, una canción violentamente expresiva que, como observó Dobbs, comunica «todas las emociones posibles que pueden sentirse al estar enamorado de alguien, excepción hecha de la satisfacción». Por debajo de la palabra *«wahr»›* o «verdadero», hay un acorde de tonos enteros extrañamente tembloroso que consiste en una tríada de Si mayor a la que se unen varios Does sostenidos; Schoenberg lo ha marcado con un crescendo, lo cual es técnicamente una imposibilidad para un acorde mantenido, pero, valiéndose astutamente del pedal, Uchida logró hacerlo resonar durante todo el compás.

Al final de la tarde, los rayos de sol habían dado paso a un aguacero. Hicieron una llamada para que un todoterreno llevara a Uchida de vuelta a su apartamento. Dobbs y yo nos montamos con ella. «El modo mayor puro llega a ser *tan desagradable*», dijo de ese acorde tirando a Si mayor. «Me encanta.

Tan sombrío, tan hermoso. Es divertido, ¿no? Pero *jodidamente* difícil.»

La tradición más vetusta de Marlboro es la guerra de bolas de servilletas de papel que estalla la mayoría de las noches durante la cena. La historia no da cuenta de si fue el señor Serkin quien inició la costumbre, pero sí hay constancia de que fue un entusiasta participante desde el principio. Una noche, cuando estaba cruzando el comedor la reina Isabel de Bélgica, el pianista León Fleisher tuvo que sacar un paraguas para protegerla del bombardeo. Uchida no participa. «Yo soy muy buena *haciéndolas*», me dijo. «Hay una técnica. Doblas las esquinas y las aprietas hacia dentro, ligeramente, ésa es la idea. Pero yo no las tiro. Si empezara a tirar, en *menudo* blanco me convertiría.»

Otros rituales de Marlboro incluyen el baile anual de una cuadrilla; la Cena Internacional, en la que los músicos cocinan platos de diversas culturas y luego presentan parodias cómicas (son frecuentes las imitaciones de Uchida); y bromas a la manera de Serkin. La broma ganadora de 2008 adoptó la forma de una amplia fantasía sobre el cartel pegado al atril de David Soyer en Happy Valley. Una mañana, cuando la gente se levantó, se encontró con que centenares de objetos esparcidos por todo el campus habían sido adornados con carteles que declaraban que eran propiedad de Soyer: «Fue algo increíble», me contó Uchida. «Todo tenía pegado un cartelito. "Trona de bebé personal de David Soyer", "Jarras de agua personales de David Soyer", "Señal de salida personal de David Soyer". Todos los coches en el aparcamiento. Todas las sillas del comedor. Un cuadro horrible de la cafetería: "Cuadro horrible personal de David Soyer" No puede haber sido una sola persona. No puedo imaginar cuántas horas hicieron falta. Aún no sabemos quién lo hizo, pero tengo algunas ideas al respecto. ¡Ese tipo de secretos no salen de mí!»

Algunos recién llegados no pueden ocultar en sus ojos la sorpresa que experimentan ante las costumbres de Marlboro. Joshua Smith, el intachable flautista de la Orquesta de Cleveland, no se sintió de entrada muy cómodo ante la perspectiva de tener que bailar la cuadrilla. «¿*Tenemos* que hacerlo?», preguntó una noche en la cena. Pero acabó prendado del ambiente de la montaña mágica. «Ojalá pudiera envolver de alguna manera esta sensación y llevármela de vuelta a casa en Cleveland», dijo. Otros se quejaron de oír demasiadas anécdotas sobre Serkin, o de que los arrastraran a demasiados picnics, o de verse anegados por el repertorio germánico. Un músico joven acuñó a modo de broma un anuncio paródico: «¿Se acuerda de aquellos tiempos en que sólo la música alemana se consideraba importante? ¿Cuando estaba prohibido tocar Poulenc? En Marlboro puede rememorar aquellos tiempos.» Pero, tarde o temprano, los escépticos cayeron rendidos a la hora de tocar Mozart mientras veían teñirse los árboles con la luz de media tarde. Y

claro que se toca Poulenc, de cuando en cuando.

Existe un plan consciente detrás de todas las extravagantes tradiciones. Marlboro es un experimento para corredores de fondo a fin de alterar el metabolismo de los músicos que viven en una ciudad. Cuando Serkin empezó a invitar a sus colegas a Vermont, quería que perdieran su mundanidad, que entraran en un ritmo más lento. Uchida se muestra de acuerdo y cree que las pintorescas costumbres de Marlboro tienen una aplicación musical específica. «Los chicos tienen que volverse más ingenuos», me dijo. «Porque hay algo muy ingenuo en esta música que tocan, incluso la más grande. ¿De qué trata? Montañas, árboles, pájaros, amor juvenil, ese tipo de cosas. Hay, por supuesto, muchas más cosas que eso, pero hay que saber captar la sencillez de la superficie.»

Después de cenar, los músicos se dejan caer por la cafetería, donde suelen permanecer hasta altas horas de la noche. La conversación presenta el típico tempo y la jerga característica de las Generaciones X e Y, aunque las referencias son idiosincrásicas («¿Tu violín fue construido también en 1717? ¡Madre mía, qué raro es eso!»). Se habla de cosas desconcertantes que los miembros del público dicen a los músicos después de los conciertos («A veces me sugieren ideas para las diferentes cosas que podría hacer con mi pelo», dijo Rebecca Ringle); de los peligros habituales de viajar con instrumentos en los aviones («Me dijeron que tenía que facturar el estuche de la viola, así que me subí con la viola al avión y estuve acunándola en mi regazo todo el tiempo, como si fuera un bebé», recordaba el violista Kyle Armbrust); y de la relativa ausencia de escándalos durante ese verano en Marlboro («El verano pasado fue un verano sáfico»). Los instrumentistas hablan de haber oído «Der Doppelgänger» por primera vez; los cantantes aprenden a nombrar los conciertos de Mozart por su número de Köchel; a Uchida la animan a escuchar a Björk.

Uchida suele aparecer en la cafetería más bien pronto y luego se va a la cama o, como ella dice, «se escabulle sin que nadie se dé cuenta». Una noche me dejé caer en su apartamento para hacerle una visita. «Ésta es una de las mejores residencias de Marlboro», dijo con un orgullo burlón, después de pelearse con una cerradura que se resistía a abrirse. «Tiene incluso un baño.» Era un bajo con un solo dormitorio y paredes blancas de cemento, apenas amueblado y lánguidamente iluminado. Uchida vivía aquí sola, aunque su pareja, el diplomático británico Robert Cooper, vino el último fin de semana. En el piano había una pila de partituras que Uchida estaba estudiando. En una estantería había algunas lecturas veraniegas no especialmente ligeras: el *Infierno*, *Hamlet,* libros de Yeats y Gerald Manley Hopkins, la autobiografía de Stefan Zweig (en alemán), *Austerlitz,* de W. G. Sebald, y *501 verbos italianos.* Mientras hablábamos, Uchida sacó otros dos pequeños lujos con los que se obsequia: té Darjeeling de primer brote y bombones Marcolini.

En ciertos sentidos, Uchida tiene principios morales incluso más fuertes que Serkin, que sorprendía a la gente alabando a Vladimir Horowitz, el

archivirtuoso y el antiSerkin. Uchida tiene pocas palabras amables para varios destacados virtuosos de la actualidad. Sus observaciones fueron extraoficiales. «Sólo hablo de personas a las que quiero.» Sus palabras más cálidas fueron para el pianista rumano Radu Lupu, a quien llama «el tipo con más talento que he conocido jamás». Me cuenta cómo intentó conseguir en una ocasión que Lupu visitara Marlboro. «Me emocioné mucho, describiendo cómo la gente no hace otra cosa que tocar música todo el día. Pero dijo que no. Su explicación fue muy graciosa. "Mitsuko", dijo, "a mí no me gusta la música tanto como a ti".»

Su voz adoptó un tono de confidencia cuando habló de los compositores con los que pasa sus días. «Beethoven fue, en conjunto, el más grande. Mozart fue el mayor genio de todos. Y Schubert...» Se detuvo unos segundos, abrió los ojos de par en par, dejando caer su cabeza hacia atrás: «Él es el más hermoso. Es el que estarás escuchando en el momento de morir.» Y a continuación habló de un amigo de ella al que, en su lecho de muerte, presa de un intenso dolor, le ofrecieron morfina y la rechazó. «Sabía que iba a morirse sólo una vez. Quería ver qué es lo que se sentía. Eso es una persona especial, ¿eh? Es una pena que no se pueda volver para contar la historia.»

El verano de Marlboro suele terminar un domingo por la tarde en agosto, con una interpretación festiva de la Fantasía Coral de Beethoven, para piano, coro y orquesta. Serkin solía aporrearla a un volumen increíble, provocando con ello que el piano, el suelo, las paredes y, posiblemente, las Montañas Verdes temblaran. Beethoven escribió la obra en 1808, para un concierto benéfico legendariamente inacabable que incluyó también los estrenos de su Quinta y Sexta Sinfonías. Como fue compuesta precipitadamente, alumbró una obra con una estructura insólitamente poco rigurosa y varios elementos prescindibles que, sin embargo, se encuentra rebosante de vida. La melodía principal presagia de forma inconfundible la «Oda a la Alegría», de la Novena Sinfonía. El texto celebra el poder del arte para disipar las tormentas y las tensiones de la vida cotidiana:

Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht.

Cuando sonidos mágicos imperan
y hablan nobles palabras que los ornan,
cosas extraordinarias se generan,
la noche y las tormentas luz se tornan.

En cierto sentido, la Fantasía Coral es la Novena de Beethoven sin su bagaje histórico mundial: la promesa de liberación perpetuamente insatisfecha. Se trata, en cambio, de un himno de celebración de la propia música. De ahí, quizás, el amor imperecedero que sentía Serkin por esta obra.

Goode me dijo: «Mucha gente pensaba que la interpretación de la Fantasía Coral que hacía Serkin era una experiencia única que nunca podría repetirse. Después de su muerte, la obra no volvió a hacerse, y creo que se trató de la decisión correcta. Para mi sorpresa, algunos años más tarde, la gente decía: "¿Sabes? Creo que tenemos que tener una Fantasía Coral." Necesitábamos la catarsis.»

No es nunca una ejecución especialmente impoluta. Serkin instituyó la práctica de invitar a miembros del personal, a gente que apoyaba a Marlboro y a vecinos con inclinaciones musicales para que cantasen en el coro. Los miembros del programa vocal de Marlboro se ocupan de los solos, garantizando que al menos parte de lo que se canta será de un alto nivel, pero siempre se producen extraños ruidos. En lo que había de tenerse por la última broma del verano, uno de los cantantes, el por regla general sensato tenor William Ferguson, decidió que yo formara parte del coro. Educado como pianista y oboísta, carezco casi por completo de experiencia como cantante, pero me enrolaron en la sección de barítonos para el último ensayo. Estaba delante de dos excelentes cantantes jóvenes, el barítono John Moore y el bajo-barítono Jeremy Galyon, que me envolvieron con sonidos tan estentóreos que casi podía creer que estaba produciéndolos yo mismo. «Te he oído», dijo luego Ferguson con un dejo de ambigüedad.

En el podio estaba el pianista y director de orquesta Ignat Solzhenitsyn, que se crió en Cavendish, a sesenta kilómetros al norte de Marlboro. Su padre, el novelista, había muerto la semana anterior y acababa de volver del funeral en Moscú. La orquesta era una mezcla de veteranos y gente nueva de Marlboro, con Arnold Steinhardt sentado resignadamente en la última fila y Soovin Kim ocupando el puesto de concertino. (Steinhardt llevaba un cartelito pegado en su espalda: PROPIEDAD DE DAVID SOYER). Al intercambiar las ideas de Beethoven en una y otra dirección, los músicos estaban recapitulando en términos musicales los lazos que habían forjado a lo largo del verano. Uchida sonreía o arqueaba sus cejas cuando diferentes instrumentistas tenían confiada la melodía principal, como si retomara las conversaciones que había iniciado sobre los Huevos McMarlboro en la cafetería.

«Es estupendo», dijo Rebecca Ringle en el ensayo. «Conoces a todo el mundo. Romie tiene el tema, luego pasa a tenerlo James.»

La sala estaba abarrotada para el concierto, con muchos viejos amigos de Marlboro entre el público. Uchida se puso en modo de concierto, desencadenando toda la fuerza de su poderosa mano izquierda en los portentosos acordes de Do menor que dan comienzo a la obra. Se permitió en

todo momento un poco más de exuberancia romántica de lo que suele ser su costumbre. También dio unas pocas notas falsas, como si rindiera homenaje a la filosofía de Serkin de buscar la perfección más allá de la precisión: la verdad del esfuerzo más noble, más honesto. El gran momento para el coro llega en la música insistentemente alegre del verso *«Wenn sich Lieb und Kraft vermahlen»*(«Cuando se hermanan el amor y la fuerza»): *«Und Kraft! Und Kraft! Und Kr-a-a-a-a-ft!»* Tuve la sensación de ser arrastrado por una enorme ola y, por aproximado que fuera el sonido que salía de mi garganta, se incorporó a la fuerza de la masa. Y reflexioné sobre el hecho de que incluso la manera de hacer música más exaltada proviene de una acumulación de trabajo cotidiano, inextricable de las relaciones humanas.

«Ha sido al menos una interpretación inspirada», dijo después Uchida. «No la más impoluta, pero jodidamente inspirada.»

De camino a casa, mientras conducía hacia la autopista interestatal, tomé un desvío y me detuve en una pequeña iglesia blanca en Guilford. Rudolf Serkin está allí enterrado, en el cementerio, a tan solo unos pocos metros de Adolf Busch. El nombre del violinista está casi tapado por unos tupidos arbustos, que sugieren metafóricamente lo que Busch y Serkin lograron cuando llegaron a Estados Unidos. En una época en que Hitler estaba arrastrando la música alemana hasta el fango, estos espíritus puros lograron trasplantar su tradición a Vermont. En un sentido más amplio, Marlboro representa la migración de la tradición surcando siglos y continentes: una mujer de origen japonés que traslada su manera de entender a Mozart y Schoenberg a nuevas generaciones de chicos y chicas estadounidenses. Marlboro es un lugar delicioso pero, a la larga, no tiene tampoco nada de especialmente extraordinario. Lo extraordinario es el poder de la música para echar raíces dondequiera que va.

17
EL FIN DEL SILENCIO

JOHN CAGE

El 29 de agosto de 1952, David Tudor salió al escenario del Maverick Concert Hall, cerca de Woodstock (Nueva York), se sentó al piano y, durante cuatro minutos y medio, no produjo ningún sonido. Estaba interpretando 4’33”, una obra conceptual de John Cage. Ha sido bautizada como la «pieza silenciosa», pero su objetivo es hacer que las personas escuchen. «No existe eso que llaman silencio», dijo Cage, recordando el estreno. «Podía oírse fuera la agitación del viento durante el primer movimiento. Durante el segundo, gotas de lluvia empezaron a repiquetear en el tejado, y durante el tercero fueron las personas mismas las que hicieron todo tipo de sonidos interesantes mientras hablaban o abandonaban la sala.» Lo cierto es que algunos oyentes se mostraron ajenos al experimento, aunque se reservaron sus protestas más ruidosas para la posterior sesión de preguntas y respuestas. Parece ser que alguien vociferó: «Buenas gentes de Woodstock, ¡echemos a estos tipos de la ciudad!» Incluso la madre de Cage tenía sus dudas. En una interpretación posterior, le preguntó al compositor Earle Brown: «¿Entonces no crees, Earle, que John ha ido esta vez demasiado lejos?»

En el verano de 2010, el pianista Pedja Muzijevic incluyó *4’33”* en un recital en Maverick, que se encuentra en una zona boscosa, a pocos kilómetros a las afueras de Woodstock. Me fui a pasar allí el día porque quería vivir la obra en su hábitat natural. La sala, hecha fundamentalmente de madera de roble y pino, es de construcción tosca y se asemeja a un granero. En las agradables tardes de verano, las puertas se dejan abiertas a fin de que los oyentes puedan escuchar desde los bancos situados en el exterior. Muzijevic, consciente del entorno natural, decidió no utilizar un cronómetro mecánico; optó, en cambio, por contar los segundos en su cabeza. La tecnología se inmiscuyó de todos modos, adoptando la forma de música que sonaba en el equipo de un coche y que llegaba desde algún lugar cercano. Un pájaro solitario en los árboles luchaba por competir con el restallante bajo. Tras un par de minutos, la música se desvaneció. No había ni viento ni lluvia. El público se mantuvo perfectamente inmóvil. Durante aproximadamente un minuto, nos sentamos en medio de un profundo y total silencio. Muzijevic rompió el hechizo salvajemente, con una andanada de Wagner: la transcripción que hizo Liszt del Liebestod de *Tristan und Isolde.* Puede que

alguien arrancara una motosierra. Es posible que yo no fuera el único oyente que deseaba que la música del bosque se hubiera prolongado un poco más.

El manifiesto mudo de Cage ha inspirado miles de páginas de comentarios. El compositor y estudioso Kyle Gann, en su libro *No Such Thing as Silence: John Cages «4'33"» (No existe eso que llaman silencio: «4'33"» de John Cage),* de 2010, define la obra como «un acto de *encuadre*, de encerrar sonidos ambientales y no intencionados en un momento de atención con objeto de abrir la mente al hecho de que todos los sonidos son música». Este último pensamiento rigió la vida de Cage: él quería desechar las estructuras heredadas, abrir las puertas al mundo exterior, «dejar que los sonidos sean sólo sonidos». Gann escribe: «Imploraba una nueva aproximación a la escucha, quizás incluso una nueva manera de entender la propia música, un desdibujamiento de las fronteras convencionales entre arte y vida.» A un nivel más sencillo, Cage tenía el ansia de probar cosas nuevas. ¿Qué pasaría si te sentaras al piano y no hicieras nada? ¿Si eligieras entre toda una serie de posibilidades musicales arrojando una moneda y consultando el *I Ching?* ¿Si hicieras música con percusión construida con chatarra, montones de radios, el roce de plumas estilográficas, un cactus amplificado? ¿Si escribieras música de danza —Merce Cunningham fue durante muchos años la pareja de Cage— en la que la danza y la música tomaran caminos diferentes? ¿Si te tomaras al pie de la letra la idea de Eric Satie de que su pieza pianística *Vexations* podía tocarse ochocientas cuarenta veces sin interrupción? Cage tenía un inocente espíritu de aventura, semejante casi al de un boy-scout. Tal y como él lo expresó: «El arte es una suerte de estación experimental en la que se pone a prueba la vida.»

Muchas personas, por supuesto, no quieren ni oír hablar de estas cosas. Casi seis décadas después de que la obra viniera al mundo, 4'33" sigue despachándose como una obra «absolutamente ridicula», «estúpida», «una trampa» y «el traje nuevo del emperador», por citar algunos ejemplos de frases despreciativas que Gann extrajo de un tablón de comentarios para internautas. Este tipo de juicios son especialmente habituales dentro de la música clásica, donde Cage, que murió en 1992, sigue siendo objeto de un desprecio muy extendido. En las artes visuales, sin embargo, hace mucho tiempo que alcanzó una estatura monumental. Está considerado un coinventor de los «happenings» y del arte de la «performance»; el movimiento Fluxus surgió fundamentalmente de las clases que Cage daba en la New School a finales de los años cincuenta. (Un ejercicio consistía en escuchar la caída de un alfiler.) Cage emuló a su vez a los artistas visuales y su principal ídolo fue el maestro conceptualista Marcel Duchamp. La diferencia es que el desprecio por el arte vanguardista ha desaparecido prácticamente en su totalidad. Un editorialista de *The New York Times* se ensañó con el arma del «traje nuevo del emperador» a propósito del *Nu descendant un escalier (Desnudo bajando una escalera)* de Duchamp, cuando se exhibió en el Armory Show, en 1913. También Jackson Pollock fue objeto en un tiempo de burlas generalizadas.

Ahora, el mercado del arte les rinde pleitesía.

La explicación más sencilla para la resistencia a la música vanguardista es que los oídos humanos tienen una vulnerabilidad felina a los sonidos no familiares, y que cuando las personas se sienten atrapadas, como en una sala de conciertos, les entra pánico. En museos y galerías nos sentimos libres de ir de un lado para otro y de apartarnos de lo que nos deja perplejos. No es, pues, ninguna sorpresa que Cage haya sido siempre mejor acogido en espacios no tradicionales. En 2009, el MACBA de Barcelona montó una extraordinaria exposición titulada *La anarquía del silencio*, que repasaba la carrera de Cage y sus múltiples conexiones con otras artes. El día que estuve allí, el público era fundamentalmente juvenil: alumnos de instituto y estudiantes universitarios recorrían las salas dedicadas a los conceptos y artilugios de Cage, con sus rostros a caballo entre la incredulidad y el deleite. Nos guste o no, Cage permanecerá con nosotros durante mucho tiempo.

Morton Feldman, otro músico vanguardista interesado por el paisaje artístico más amplio, afirmó en una ocasión: «John Cage fue el primer compositor de la historia de la música que suscitó indirectamente la cuestión de si la música podría ser una forma artística más que una forma musical.» Feldman quería decir que, desde la Edad Media, incluso los compositores más audaces han trabajado dentro de una tradición artesanal. Cage mantenía que un artista puede trabajar con idéntica libertad con el sonido como con la pintura: cambió lo que significaba ser un compositor y todos los chicos que manipulan música en un ordenador están en deuda con él. No todo lo que hizo fue loable, o ni siquiera tolerable. Incluso sus admiradores más incondicionales pueden llegar a admitir sentirse a veces como Jeanne Reynal cuando, en 1950, Cage recitó su *Lecture on Nothing (Conferencia sobre nada)* en el Artist's Club: «John, te quiero con todo mi cariño, pero no puedo soportar ni un minuto más.» La obra, sin embargo, sigue siendo ineludible, hipnotizante y —como he descubierto después de meses de escucha, principalmente gracias a la exhaustiva edición Cage de Mode Records— a menudo inesperadamente conmovedora. Contiene algunos de los sonidos más violentos del siglo XX, así como algunos de los más delicadamente cautivadores. Nos sitúa frente a la cuestión elemental de qué es la música, y echa por tierra todas las respuestas fáciles.

* * *

El anuario del instituto de Cage decía de él: «Llama la atención por: ser radical.» Ese radicalismo perduró durante toda su vida, implacablemente: tomó el camino de la máxima resistencia. Disfrutaba al recibir aplausos y reconocimiento tanto como cualquier otro artista, pero no tenía ninguna necesidad de una mayor aprobación pública o institucional. La única vez que

lo vi de cerca estaba impartiendo las Conferencias Charles Eliot Norton en Harvard. Eminencias del claustro se habían reunido en el Memorial Hall, y posiblemente albergaban la ilusión de que en tan augusta compañía Cage dejaría por fin los juegos de lado y se explicaría. La desazón se instaló en la sala cuando Cage empezó a recitar una serie de mesósticos, acrósticos en los que la palabra que se forma lo hace por en medio, no por el lateral. El comienzo sonaba de una forma parecida a esto: «Gran parte de nuestro de aburrimiento hacia las conferencias en ello lo confundió habilidad diplomática para situar para situar pero parece en este momento la mayoría de cinco pescadores iraníes los recortes no lograrían...» Y así siguió la cosa, durante seis conferencias, con el material verbal generado al azar a partir de Thoreau, Wittgenstein y *The New York Times*, entre otras fuentes. Más tarde, cuando preguntaron a Cage qué le parecía la idea de ser catedrático en Harvard, comentó que era algo «no muy diferente de no ser catedrático en Harvard».

Carolyn Brown, miembro fundadora de la Compañía de Danza de Merce Cunningham, ofrece un retrato irresistible de Cage en *Chance and Circumstance (Azar y circunstancia),* sus memorias publicadas en 2007. «Era abierto, franco, dispuesto a revelar todos sus planes utópicos y sus sueños más optimistas, deseoso de ser amigo de cualquiera que lo buscase», escribe Brown. En los primeros tiempos de la compañía de Cunningham, Cage hizo las veces, indistintamente, de encargado de las giras, publicista, buscador de subvenciones y conductor de autobús; Brown lo recuerda detrás del volante, hablando por los codos sobre innumerables temas mientras daba rodeos en busca de vistas singulares y restaurantes apartados. Tenía un temperamento risueño y un alma obstinada, y era proclive a los ramalazos de furia. Cuando se enteró, en 1953, de que tenía que renunciar a una casa adorada —su apartamento de alquiler en Monroe Street, en el Lower East Side—, se mostró alicaído y Brown empeoró aún más las cosas al recordarle el principio budista zen del desapego. «¡No vuelvas *nunca jamás* a lanzarme mis propias palabras como si fueras un papagayo!», rugió Cage. Su infatigable optimismo lo acompañó a lo largo de períodos de frustración. Gann escribe: «Era un manual sobre cómo ser un compositor no amargado en una democracia.» La crítica de danza Jill Johnston lo definió como un «existencialista jovial».

Cage nació en Los Ángeles en 1912. Su padre, un brillante inventor que disfrutó de éxitos intermitentes, diseñó uno de los primeros submarinos que logró funcionar; su madre cubría el circuito de los clubes femeninos para *The Los Angeles Times.* El arte de la publicidad no era para nada desconocido en el hogar de los Cage, y el hijo heredó la capacidad de lograr que saliera su nombre en los periódicos, incluso cuando estaba transmitiendo un mensaje impopular. En 1928 ganó el Concurso de Oratoria de California del Sur con un discurso titulado «Other People Think» («Otros piensan»), que leyó en el

Hollywood Bowl:

Una de las mayores bendiciones que podrían recibir los Estados Unidos en un futuro próximo sería lograr que se pararan sus industrias, que se interrumpieran sus negocios, que su gente enmudeciera, que se creara una gran pausa en su mundo de los negocios. [...] Deberíamos quedarnos callados y en silencio, y deberíamos tener la oportunidad de enterarnos de lo que piensan otras personas.

La pasión de Cage por el silencio, parece, tenía raíces políticas. Fue un niño solitario, precoz, del que se burlaban sus compañeros de clase por mariquita. «Solían quedarse esperándome y me daban una paliza», dijo, en un raro comentario sobre su vida personal, poco antes de su muerte. En 1935, cuando tenía veintidós años, se casó con una joven artista llamada Xenia Kashevaroff, pero pronto quedó claro que se sentía atraído con más fuerza por los hombres. Sus obras sonoramente más agresivas podrían entenderse, al menos en parte, como la venganza de un mariquita.

Cage tuvo escarceos con el arte y la arquitectura antes de recalar en la música. Estudió con Henry Cowell, el padrino de la música experimental estadounidense, y luego recibió clases nada menos que de Arnold Schoenberg, el modernista supremo, primero en la Universidad de California del Sur y luego en la Universidad de California en Los Ángeles. Aunque Cage no fue un discípulo suyo, ya que rechazó la mayor parte del canon germánico que era tan caro a Schoenberg (Mozart y Grieg eran los únicos clásicos a los que admitió amar), hizo suyo el principio de Schoenberg de que la música debía ejercer una función crítica, perturbando al oyente más que confortándolo. Cage fue a la segunda parte del siglo lo que Schoenberg había sido a la primera: el ángel de la destrucción, el agente del cambio. Algunos comentaristas intentaron más tarde disociar a Schoenberg de su alumno más notorio, arguyendo que los dos habían tenido muy poco contacto. Pero contamos con pruebas aquí y allá que sugieren lo contrario. Cuando, en 1937, Schoenberg invitó a sus amigos a una ejecución privada de su Cuarteto núm. 4 —la lista de invitados incluía a Otto Klemperer y al pianista Eduard Steuermann—, Cage parece haber sido el único alumno estadounidense que asistió.

Schoenberg le dijo a Cage que se sumergiera en la armonía. Cage se dispuso a ignorar la armonía durante los cincuenta años siguientes. Se hizo primero un nombre como compositor para percusión, con lo cual seguía el ejemplo de Cowell y Edgard Varèse. Transformó el piano en un instrumento de percusión —el «piano preparado»— mediante la inserción de objetos entre sus cuerdas. Llevó fonógrafos y radios a la sala de conciertos. En una frase que se ha hecho famosa, declaró: «Creo que el empleo del ruido para hacer música continuará y se incrementará hasta que alcancemos una música producida por medio de la ayuda de instrumentos eléctricos que pondrán a nuestro alcance

todos y cada uno de los sonidos que pueden oírse con una finalidad musical.» Sin embargo, la mayor parte de la música de su primera época —desde mediados de los años treinta hasta finales de los cuarenta— habla con una voz sorprendentemente apagada. *Music for Marcel Duchamp (Música para Marcel Duchamp),* una obra para piano preparado de 1947, nunca se sitúa por encima del mezzopiano, ofreciendo exóticos zarcillos de melodía, *ostinatos* que se detienen y vuelven a empezar y, al final, diseños de corcheas que ascienden hacia lo alto hasta entrar en una suerte de éter vagamente asiático. «Cuando llegó la guerra, decidí utilizar únicamente sonidos apacibles», dijo Cage más tarde. «No parecía haber ninguna verdad, ningún bien, en ninguna de las grandes ideas de la sociedad. Pero los sonidos apacibles eran como soledad, o amor, o amistad.»

Por debajo del tintineo de la percusión construida con chatarra y del repiqueteo del piano preparado, había una idea nueva y desestabilizadora sobre la relación de la música con el tiempo. Cage quería que los sonidos se sucedieran unos a otros en una secuencia libre, natural, sin pegamento armónico. Las obras habrían de estructurarse simplemente en términos de duraciones entre eventos. Más tarde, en los años cuarenta, se valió de las «gamas» —bloques de sonidos determinados semejantes a cuadrículas—, y probó a ir de una a la siguiente sin moldear conscientemente el resultado. Leyó profusamente el pensamiento del sur y del este de Asia, y sus lecturas fueron guiadas por la joven música india Gita Sarabhai y, más tarde, por el estudioso zen Daisetz Suzuki. Sarabhai le suministró una formulación fundamental del propósito de la música: «serenar y apaciguar la mente, volviéndola así susceptible a las influencias divinas». Cage recurrió también al Maestro Eckhart y a Tomás de Aquino, y encontró otro lema en una afirmación de este último, para quien «el arte imita a la naturaleza en su manera de operar».

Los oyentes no cobraron conciencia en un principio de que estaba produciéndose una sublevación musical. Más a menudo que al contrario, encontraron las primeras obras de Cage inofensivas, incluso encantadoras. Cuando ofreció un concierto monográfico dedicado a la percusión en el MoMa en 1943, un año después de que se mudara a Nueva York, recibió una oleada de publicidad positiva, aunque desconcertada. A finales de los años cuarenta, había adquirido la reputación de poseer una nueva voz musical a la que había que tomar en serio. Tras el estreno de su ciclo *Sonatas and Interludes (Sonatas e Interludios),* para piano preparado, en 1949, *The New York Times* declaró que la obra era «preciosa y evocadora» y su compositor, «uno de los mejores del país».

Cage podría haberse dedicado fácilmente a hacer de proveedor de un delicado exotismo. Lo que hizo, en cambio, fue seguir radicalizándose. En un viaje que hizo a París en 1949, Cage conoció a Pierre Boulez, cuya música apabullantemente brutal le hizo sentirse trasnochado. En 1951 mientras escribía el último movimiento de su Concierto para piano preparado, dio

finalmente rienda suelta a su carácter, arrojando monedas y consultando el *I Ching* para determiner qué elementos habrían de ser los siguientes en sus tablas. *Music of Changes (Música de cambios),* una pieza para piano solo de cuarenta y tres minutos de duración, fiie escrita íntegramente de este modo, y el proceso de trabajo intensivo consumió la mayor parte de un año. El azar pasó a tomar el control, y otro tanto sucedió con el ruido. *Imaginary Landscape No. 4 (Paisaje imaginario núm. 4)* utiliza doce radios, cuya sintonización, volumen y timbre están gobernados por operaciones aleatorias. *Imaginary Landscape No. 5 (Paisaje imaginario núm. 5)* hace en gran medida lo mismo con cuarenta y dos discos de fonógrafo. *Williams Mix (Mezcla de Williams)* es un collage de miles de fragmentos de cinta pregrabados. *Water Music (Música acuática)* pide a un pianista no sólo que toque su instrumento, sino también que encienda y apague una radio, baraje cartas, sople un silbato de pato dentro de un recipiente con agua, arroje agua de un recipiente a otro y deje caer de golpe la tapa de cierre del teclado. *Black Mountain Piece (Pieza para Black Mountain),* [9] que se considera el primer auténtico «happening» en el estilo de los años sesenta, incluía ejecución pianística, recitado de poesías, tocadiscos, proyectores de películas, danza y, posiblemente, un perro ladrando. Todo esto sucedió en los aproximadamente dieciocho meses que dieron paso a *4’33”,* el momento de calma en medio de la tormenta sónica.

¿Amaba Cage el ruido? ¿O simplemente hizo las paces con él? Al igual que muchos espíritus creativos, era sensible a las intrusiones de sonido; años después, cuando estaba viviendo en el West Willage neoyorquino, puerta con puerta con John Lennon y Yoko Ono, pidió a Lennon que dejara de utilizar altavoces colgados de las paredes. Pero se educó a sí mismo para que el ruido le pareciera interesante y no perturbador. En una ocasión, en el curso de una conversación radiofónica con Cage, Feldman se quejó del hecho de estar sometido al ronroneo de las radios en la playa. Cage, que no dejaba pasar nunca una buena oportunidad para decir algo gracioso, respondió que en una situación así él diría: «Bueno, no hacen más que tocar mi pieza.» Tampoco le gustaba el hilo musical y en 1948 habló de vender una obra silenciosa a la empresa que lo gestionaba. Gann señala que en mayo de 1951 tres meses antes de 4’33”, el Tribunal Supremo se hizo cargo de un caso relacionado con el hilo musical, fallando en contra de los demandantes, que confiaban en que se prohibiera la música ambiental en el transporte público. No había manera de escapar del próspero barullo de los Estados Unidos de la posguerra. En cierto modo, 4’33” es una lápida en memoria del silencio. Kenneth Silverman, en su biografía *Begin Again (Empezar de nuevo),* de 2010, resalta con acierto la posterior obsesión de Cage con Thoreau, quien afirmó que «el silencio es el refugio universal».

A pesar de sus actitudes zen, Cage tenía un lado conservador, controlador. Pensar en él como el gurú del Todo Vale constituye un error. A veces perdía la paciencia con intérpretes que se tomaban sus piezas aleatorias y conceptuales como invitaciones a hacer lo que les viniera en gana. Incluso sus

más fervientes devotos lo defraudaban en ocasiones. Carolyn Brown recuerda cuán perpleja se quedó cuando, después de que hubiera seguido trabajosamente las indicaciones de Cage para una obra, él la reprendió por ejecutarla «indebidamente». Si la idea es liberarse de la voluntad consciente, se preguntó Brown, ¿cómo puede el compositor promulgar decretos de lo que es correcto e incorrecto?

Aun una pieza tan abierta como 4'33" es, en última instancia, una afirmación de la voluntad. La filósofa Lydia Goehr, en su libro *The Imaginary Museum of Musical Works (El museo imaginario de obras musicales),* señala que Cage sigue aún interpretándose conforme a las reglas tradicionales: «Es debido a sus especificaciones por lo que la gente se reúne, generalmente en una sala de conciertos, para escuchar los sonidos de la sala durante el período de tiempo asignado.» Si se supone que 4'33" explota la idea de un repertorio fijo de obras constreñidas formalmente, la pieza ha fracasado por el hecho de haberse convertido en un clásico modernista. Podría argüirse que éste fue desde el principio el plan de Cage: su tortuoso camino hacia la grandeza. Richard Taruskin, en un desapasionado ensayo reimpreso en su colección *The Danger of Music (El peligro de la música),* propone que Cage, en no menor medida que Schoenberg, participó en el culto germánico al genio musical. Así, escribe Taruskin, Cage llevó la estética del arte occidental a «su cima más pura y más temible». Quizá toda la carrera de Cage fue una colosal anexión de territorio no reclamado. Si, como él dijo, no existe nada que no sea música, no existe nada que no sea Cage.

Aunque Cage tenía, sin duda, un ojo puesto en la posteridad, le causaba menos placer la difusión de su influencia que la fracturación del pulcro orden musical en el que él había alcanzado la mayoría de edad. Gann defiende de forma persuasiva que 4'33" partió de hecho en dos mitades el panorama musical de mediados del siglo XX. Escribe: «Escuchar o simplemente pensar en 4'33" provocó que los compositores escucharan fenómenos que anteriormente habrían sido tenidos por no musicales»: notas mantenidas, modelos repetitivos, otros murmullos del mundo mecánico. Cage allanó el camino para el minimalismo, a pesar de que luego mostrara poca simpatía por el movimiento después de su aparición. También alentó la aparición de la música ambiental, el arte sonoro y otras formas de relacionar el sonido con espacios concretos. (Si alguien se sitúa en el extremo norte de la isleta peatonal de Times Square entre las calles 45 y 46, oirá una pieza de estas características: *Times Square*, de Max Neuhaus, un procesamiento de resonancias que provienen de los túneles del metro que pasan por debajo.) John Adams, en sus memorias, *Hallelujah Junction* [10] describe cómo una lectura del libro *Silence (Silencio),* de Cage, de 1961, lo animó a abandonar la academia en la Costa Este, meter sus cosas en un Volkswagen escarabajo y conducir hasta California. La manera más fácil de rendir homenaje a Cage es imaginar cuánto más insípido habría sido el mundo sin él.

* * *

Cuando Gann habla en sus clases de 4’33” —da clases de composición y teoría de la música en el Bard College—, surge siempre invariablemente un estudiante que le pregunta: «¿Quiere decir que le *pagaron* por «so?» Chicos, Cage no lo hizo por dinero. El concierto de Maverick era benéfico; Cage no ganó nada con el estreno de *4’*33” y poco con cualquier otra cosa que estuviera escribiendo por aquel entonces. No tuvo editor hasta los años sesenta. Después de perder su loft en Monroe Street —en el solar se levantan ahora las Vladeck Houses— se mudó al norte de la ciudad, a Stony Point, donde varios artistas habían formado un colectivo rural. Desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta vivió en una sencilla casita con dos habitaciones de tres por seis metros, por la que pagaba un alquiler de 24,15 dólares al mes. No estaba muy por encima del umbral de la pobreza, y hubo un año en el que recibió ayuda del Fondo de Emergencia para Músicos. Luego estuvo, durante años, contando cada penique. Hace poco he visitado la colección del John Cage Trust, en Bard, y eché una ojeada a sus agendas. Casi todas las páginas contenían una lista parecida a ésta:

.63 sellos
1.29 aguarr.
.25 peine
1.17 pescado
3.40 champú
2.36 comida
5.10 cerveza
6.00 cigarrillos Lucky

«Quería hacer de la pobreza algo elegante», afirmó en cierta ocasión.

A finales de los años cincuenta, sin embargo, la situación económica de Cage había mejorado, aunque no debido a su música. Después de mudarse a Stony Point empezó a recoger setas durante sus paseos por el bosque. Al cabo de unos años había logrado convertirse en todo un experto en la literatura sobre setas y fue el cofundador de la Sociedad Micológica de Nueva York. Proveía de setas a varios restaurantes de elite, incluido el Four Seasons. En 1959, mientras se encontraba trabajando en el Estudio de Fonología Musical de la RAI, un estudio pionero de música electrónica, en Milán, fue invitado a un concurso llamado *Lascia o Raddoppia? (¿Abandona o Dobla?),* un programa del estilo de *Un millón para el mejor* en el que se preguntaba a los concursantes sobre un tema de su elección. Semana tras semana, Cage

respondía, con una exactitud infalible, a preguntas cada vez más recónditas sobre setas. En su última aparición, le pidieron que enumerara «los veinticuatro tipos de setas de esporas blancas recogidas en Atkinson». Cage dijo uno detrás de otro y ganó ochocientos dólares. Utilizó parte del dinero en la compra de una furgoneta Volkswagen para la compañía de Cunningham. El año siguiente se presentó al popular programa estadounidense *Y ve Got a Secret (Tengo un secreto):* al igual que había hecho en *Lascia o Raddoppia?,* interpretó *Water Walk (Paseo acuático),* una pieza que utilizaba, entre otras cosas, un pato de goma, una bañera y una batidora eléctrica. Cage hizo las delicias del público desde el principio; cuando el presentador, Garry Moore, dijo que algunos espectadores podrían reírse de él, el compositor contestó, con su voz dulce y atiplada: «Considero que la risa es preferible a las lágrimas.» (Puede verse el vídeo en YouTube.) La partitura incluía el empleo de radios, pero no pudieron encenderse, debido supuestamente a una disputa sindical sobre quién era el que debía hacerlo. Lo que hizo Cage, en cambio, fue aporrearlas y estamparlas contra el suelo.

Según fue creciendo la fama de Cage, sus obras se volvieron cada vez más anárquicas y festivas. En *Theatre Piece (Pieza teatral),* de 1960, Carolyn Brown se ponía una tuba sobre su cabeza, Cunningham golpeaba las cuerdas de un piano con un pez muerto y David Tudor preparaba un té. (Aquí fue cuando Brown se llevó una reprimenda por interpretar su parte «indebidamente».) Las conferencias de Cage se convirtieron en interpretaciones, incluso en una especie de comedia surrealista. En medio de la pieza de danza de Cunningham *How to Pass, Kick, Fall, and Run (Cómo pasar, golpear, caer y correr),* Cage se sentó en una mesa equipada con un micrófono, una botella de vino y un cenicero, y se puso a leer plácidamente en voz alta textos como éste:

[Un] monje estaba paseando cuando llegó a donde se encontraba una señorita que estaba sentada llorando junto al camino. «¿Qué pasa?», dijo él. Ella dijo, entre sollozos: «He perdido a mi único hijo.» Él la golpeó en la cabeza y dijo: «Tome, esto le dará un motivo por el que llorar.»

Más tarde, en esa misma década, Cage incitó a tumultos musicales masivos en escenarios enormes como el Armory, en Nueva York, y el Assembly Hall, en la Universidad de Illinois en Urbana-Champaign. En el Armory, para una pieza titulada *Variations VII (Variaciones VII*), Cage y sus colaboradores manipularon dos mesas alargadas atestadas de artilugios y conmutaron por teléfono materiales sonoros procedentes de ubicaciones repartidas por toda la ciudad, como la cocina del restaurante Lüchow’s, las prensas en funcionamiento de *The New York Times*, el aviario del zoo, un estanque para perros, una subestación eléctrica, un depósito del Departamento de Salubridad

y el acuario de Terry Riley para sus tortugas. En Urbana-Champaign se presentaron seis o siete mil personas para oír *HPSCHD*, una arremetida multimedia de cinco horas de duración que incluía varios claves[11] tocando fragmentos de Mozart y de otros compositores, cincuenta y una grabaciones generadas por ordenador afinadas con cincuenta y una escalas diferentes, y una bola de espejitos reflectantes.

El elemento carnavalesco perduró hasta el final. Sus cinco *Europeras* (1985-1991) hacen puré cinco siglos de repertorio operístico. («Durante doscientos años los europeos han estado mandándonos sus óperas», explicó Cage. «Ahora estoy mandándoselas yo de vuelta.») Pero en la música de las dos últimas décadas de Cage se percibe una reducción de los elementos y, a menudo, un reforzamiento de la expresividad, a pesar del rechazo de la expresión personal por parte del compositor. El musicólogo James Pritchett señala que incluso las obras más aleatorias de Cage tienen un sello personal, porque seleccionó con sumo cuidado todos sus componentes. La ejecución varía, pero, desde el punto de vista sonoro, las interpretaciones acaban pareciéndose más entre sí que a cualquier otra pieza de Cage o a cualquier otra música existente.

Un ejemplo que viene al caso es *Ryoanji* (1983-1985), que toma su nombre del famoso templo y jardín de roca zen de Kioto. Cinco instrumentos solistas tocan una serie de líneas musicales que avanzan lentamente en permanente deslizamiento, con sus formas realizadas a partir de piedras. Un percusionista solista o un grupo de percusión proporcionan un pulso irregular, entrecortado. El compositor no tiene el control absoluto de lo que tocan los músicos, aunque es el autor principal de la música sobria, espaciosa y meditativa que acaba surgiendo. Piénsese también en la composición electrónica *Roaratorio*, de 1979, la respuesta de Cage a *Finnegans Wake*, de James Joyce. Un componente verbal, que el compositor grabó con un acento vagamente irlandés, consiste en palabras y frases extraídas de la novela de Joyce y dispuestas en mesósticos. A su alrededor remolinea un collage de voces, ruidos y fragmentos musicales, basados en sonidos y lugares mencionados en la novela. El azar entra en juego, pero Cage ha seguido cuidadosamente la estructura del texto. En la última sección, el compositor-recitador prorrumpe en cánticos, y su salmodia folclorizante se ve rodeada de impresiones del quejumbroso monólogo final de Anna Livia Plurabelle: gritos de gaviotas, estruendo de aguas, una premonición de «paz y silencio». Se trata de una extraña y misteriosa evocación del mundo de Joyce.

En sus últimos años, Cage regresó a su punto de partida: la sensibilidad puntillista de las obras juveniles para percusión y para piano preparado. Publicó una serie de partituras que han pasado a denominarse «piezas numéricas», en la que sus títulos reflejan el número de intérpretes que se necesitan (*Four [Cuatro], Seventy-four* [Setenta *y cuatro*], etc.). En el marco de un lapso temporal dado, los intérpretes tocan el material que figura en la notación al tempo que ellos deseen: generalmente una sola nota o una frase

breve. El resultado es música de bordones superpuestos y etéreos silencios. «Al cabo de todos estos años, por fin estoy escribiendo música bonita», comentó secamente Cage.

Bonita pero sombría. Según fue envejeciendo, el alegre existencialista empezó a tener crisis de duda, presentimientos del apocalipsis. Lo más sombrío de todo fue la instalación *Lecture on the Weather (Conferencia sobre el tiempo),* que fue creada para el bicentenario de la independencia de Estados Unidos. Doce vocalistas recitan o cantan frases de Henry David Thoreau sobre un fondo de imágenes relampagueantes y de los sonidos de viento, lluvia y trueno. Las proporciones de las tres secciones son aproximadamente las mismas que en 4’33”, pero la naturaleza produce un sonido más cruel que el que produjo aquella noche de agosto de 1952. La pieza va acompañada de un prefacio de tintes políticos que se hace eco, quizá de forma inconsciente, de la alocución adolescente de Cage, «Other People Think». Concluye con estas palabras:

Haríamos bien en desterrar la idea de que sólo nosotros podemos mantener el mundo bajo control, de que sólo nosotros podemos resolver sus problemas [...]. Nuestras estructuras políticas ya no se corresponden con las circunstancias de nuestras vidas. Fuera de las ciudades en bancarrota vivimos en una Megalópolis que carece de límites geográficos. La tierra en su estado salvaje es un parque global. Dedico esta obra a los Estados Unidos, para que pueda convertirse simplemente en otra parte del mundo, nada más, nada menos.

La última sala de la exposición *La anarquía del silencio* del MACBA estaba ocupada con una ejecución de *Lecture on the Weather*, con John Ashbery, Jasper Johns y Merce Cunningham entre los recitadores. Estuve allí sentado durante mucho tiempo, mientras escuchaba el remolino taciturno de sonido y observando las reacciones de los visitantes. Algunos asomaban la cabeza dentro de la sala, se encogían de hombros y seguían su camino. Otros parecían paralizados. Una pareja joven se quedó sentada un rato en la esquina opuesta, con sus manos bien apretadas y sus cabezas inclinadas hacia el suelo. Parecía como si fueran los últimos habitantes de la Tierra.

* * *

En julio de 1992, un atracador entró en el apartamento de Cage tras hacerse pasar por un mensajero de UPS. Tras unas violentas amenazas, se llevó el dinero de la cartera del compositor. Fue una extraña premonición: el 11 de agosto, Cage sufría un infarto y moría al día siguiente. Yo me trasladé a vivir a Nueva York pocas semanas después y, en mi condición de crítico musical en

ciernes, asistí a diversos homenajes al compositor fallecido, el más memorable de los cuales fue un *Cagemusicircus (Circomusicaldecage*), de tres horas y media de duración, en Symphony Space. La tarde comenzó con Yoko Ono aporreando clústeres de acordes en el piano y se cerró con una interpretación apaciblemente intensa de una pieza juvenil de Cage, *Credo in Us (Creo en nosotros*), para piano, dos percusionistas y un intérprete que manejaba una radio o un fonógrafo. En los últimos minutos, la sala se quedó a oscuras y una luz cayó sobre un punto en medio del escenario. Allí el público vio una mesa, una lámpara, un vaso de agua y una silla vacía con un abrigo gris colocado sobre el respaldo.

La última casa de Cage estaba en un loft en el último piso de un edificio situado en la esquina de la calle 18 y la Sexta Avenida, una construcción de hierro fundido que albergó la tienda original B. Altman. Cunningham seguía viviendo en el apartamento y hace varios años me invitó a cenar. Cunningham era, como tantos lo habían descrito, afable, taciturno, esquivo y poético aun en sus más leves gestos. Los dos hombres tenían sus dificultades, pero estaban unidos por una poderosa atracción física e intelectual. (Aún ha de publicarse algún día un mesóstico de cumpleaños en el que Cage rinde homenaje a la polla y el culo de Cunningham.) Escuché ávidamente las historias de Cunningham sobre los tiempos pioneros de la vanguardia, pero noté que me distraían los ruidos que ascendían flotando desde la calle. Cuando la pareja se mudó a este edificio, en 1979, Cage hizo su rendición incondicional ante el ruido: estaba claro que, en esa esquina, no existía nada que se pareciera al silencio. Sin embargo, mientras yo escuchaba, el tráfico, los bocinazos, los pitidos, las ocasionales palabrotas airadas y los gritos de los borrachos parecían de alguna manera cambiados, reforzados, enmarcados. No pude zafarme de la impresión de que Cage estaba aún componiendo el sonido de la ciudad.

Esa manzana de Chelsea no es tan peligrosa, o tan interesante, como solía ser. Cuando llegaron Cage y Cunningham, la tienda más importante en el edificio era la Glassmasters Guild, que vendía, entre otras cosas, modelos en cristal de colores de los aeroplanos Sopwith Camel y Piper Cherokee. Ahora es una tienda de embalajes y contenedores. A pocos metros, en la misma calle, se levantan amenazantes una tienda enorme de artículos de baño y camas, y otra de ropa. A comienzos de 2010, el último destello del espíritu cageano abandonó la manzana, cuando Laura Kahn, la directora del John Cage Trust, se llevó las últimas pertenencias de la pareja del apartamento 5-B. En navidades, Kahn volvió a invitarme. También acudieron varios amigos artistas. En la pared situada enfrente de la cocina colgaban unas luces navideñas. A Cunningham le habían gustado las luces y las había dejado ahí colgadas durante todo el año. El 26 de julio de 2009, a los noventa años, murió debajo de ellas.

Hacia el final de su vida, Cunningham escribió en su diario: «Cuando uno muere viendo a este mundo en medio de esta debacle, ¿está uno perdiéndose

algo grandioso que *sucederá*?» Se preguntaba si las personas podrían aprender a vivir sin despilfarrar tanto, si las fábricas volverían a las ciudades de Kentucky, incluso si «volverían esas cafeterías en las que había esas máquinas que vendían comida».

El Manhattan de Cage y Cunningham ha desaparecido en su mayor parte. La codicia inmobiliaria y la indiferencia política han expulsado prácticamente a la cultura de Manhattan; la zona «próspera» comienza en Battery Park. Los collages urbanos de Cage son en la actualidad casi elegías; con la mecanización del mundo de la radio (ya han dejado de sintonizarse emisoras con el dial), incluso la pieza para doce radios ha perdido su encanto aleatorio. Pero las lamentaciones no son un estado de ánimo cageano. Si él estuviera vivo, encontraría sin duda algún modo de arrancar música extraña del centro comercial de lujo en que se ha convertido Manhattan. Incluso puede que se hubiera sentido contento de vivir en ese pedazo de tierra homogeneizado de la parte baja de la ciudad, en el que, tras una larga búsqueda, encontró su Walden.

«No podría ser más feliz de lo que lo soy en este apartamento, con los sonidos de la Sexta Avenida sorprendiéndome constantemente, sin repetirse una sola vez», afirmó Cage al final de su vida, en una entrevista con el cineasta Elliot Caplan. «Ya conoce la historia del príncipe africano que se fue a Londres, y le tocaron todo un programa de música, música orquestal, y dijo: "¿Por qué tocan siempre la misma música una y otra vez?"» Cage sonrió, sus ojos destellaron, su cabeza se inclinó hacia la ventana. «En la Sexta Avenida no hacen eso jamás.»

PARTE III

18
YO VI LA LUZ

EN POS DE BOB DYLAN

Estados Unidos no es país para viejos. La cultura pop es un placer de pedófilos. ¿Qué hacer con un compositor de canciones ya muy manido, de mediana edad, con una querencia hacia la melancolía y el absurdo? Si se repasa lo que se ha escrito sobre Bob Dylan en las últimas décadas, se percibe un deseo persistente de que se muera, de modo que su yo más joven pueda pasar a ocupar su mítico lugar. Cuando tuvo su famoso accidente de moto en 1966, a los veinticinco años, se supuso que su carrera había llegado a un repentino final: los rumores lo daban por muerto o lisiado, como James Dean o Montgomery Clift. En 1978, tras el fiasco de *Renaldo and Clara (Renaldo y Clara),* la película de arte y ensayo de Dylan, de cuatro horas de duración, alguien escribió en *The Village Voice*: «Ojalá se muriera Bob Dylan. Entonces Channel 5 prepararía de inmediato un documental sobre su vida y su tiempo hecho con remiendos de aquí y de allá, igual que hicieron con Hubert [Humphrey]; Chaplin y Adolf Hitler. Únicamente los hechos inmutables.» *Vanity Fair* mostró su descontento por verlo vivito y coleando en 1985: «Madre mía, suena como si pudiera seguir sermoneándonos con esa porquería *eternamente.»* Cuando Dylan fue hospitalizado con una infección respiratoria en 1997, los periódicos sacaron lo que parecían ensayos de obituarios: «Bob Dylan, que contribuyó a transformar la música pop hace más de treinta años cuando electrificó la música folk [...]»; «Bob Dylan, cuyas canciones de amor agridulces y sus himnos folk de tintes políticos lo convirtieron en un emblema de la contracultura de los años sesenta [...]».

PUYALLUP, WASHINGTON. Me encuentro en la Feria de Puyallup de 1998, en este suburbio agrícola de Tacoma, y entre las atracciones se encuentran Elmer, una vaca Red Holstein de mil cien kilos de peso; una casa encantada en miniatura montada ingeniosamente en el remolque de un camión; un bingo en el que dan aspiradoras como premios; y Bob Dylan. El músico es anunciado, con un entusiasmo desmedido, como «¡El artista de discos Columbia, Bob Dylan!». Él se encamina lentamente entre sombras hasta el fondo del escenario, indistinguible en un principio del resto de la

banda (un grupo cuidadosamente seleccionado e integrado por Tony Garnier, Larry Campbell, Bucky Baxter y David Kemper). Lleva una indumentaria gris y negra de Nashville y tiene el aspecto de una lechuza chueca. Una vez comenzado el concierto, prueba a dar unos pocos pasos y movimientos de danza cautelosos, en el estilo de Chuck Berry. Toca cinco temas de su álbum más reciente, *Time Out of Mind (Desde tiempos inmemoriales);* varios éxitos, entre ellos «Don't Think Twice, It's Alright» («Está bien, no lo pienses dos veces») y «Masters of War» («Señores de la guerra»); y algo más inesperado procedente de su fondo de catálogo integrado por quinientas canciones: «You Ain't Goin' Nowhere» («No vas a ninguna parte»). Acaba con «Forever Young» («Eternamente joven»). El público enloquece.

Cuando conté que iba a seguir a Dylan durante una gira, fueron varias las personas que reaccionaron con desconcierto. Algunos mostraron su sorpresa al enterarse de que seguía actuando en público. Resulta más fácil, quizá, imaginarlo en una reclusión a lo *Ciudadano Kane*, escrutando la Biblia con fiereza y escuchando las obras completas de Blind Willie McTell. Quizá haga todo esto, pero también ofrece más de cien conciertos todos los años, cruzando el mundo de punta a punta y deambulando por todos los rincones del paisaje estadounidense: estadios en grandes ciudades, gimnasios universitarios de pequeñas ciudades, parques de atracciones suburbanos y campos de béisbol rurales.

En el otoño de 1998 asistí a diez conciertos de Dylan, incluida una serie de seis conciertos en seis días que se llevó por delante casi cinco mil kilómetros de vida de un coche de alquiler. Los públicos fueron más diversos de lo que había imaginado: típicos especímenes de jóvenes coleccionistas de discos urbanos, chiflados canosos, exhippies bien vestidos, chavales de instituto con camisetas de Grateful Dead. Los fans de este grupo de rock, conocidos como los Deadheads, constituyen buena parte de los oyentes de Dylan y dieron lugar a extrañas escenas cuando se presentaban en cada uno de los escenarios: en Reno, cruzaron en tropel el casino del Hilton formando un río incesante de camisetas estampadas desteñidas. Pregunté a algunos de los fans más jóvenes cómo había nacido en ellos el interés por Dylan, ya que no era exactamente un músico omnipresente en la MTV. La mayoría lo habían descubierto, dijeron, mientras examinaban los viejos elepés de sus padres. Un chico, que había estado escuchando un single de 45 rpm de «Hurricane» («Huracán»), pensó que debía venir y comprobar por sí mismo cómo era el hombre que se escondía detrás del disco. A los fans más jóvenes no parecía preocuparles el hecho de que Dylan les triplicara en edad. Un adolescente cultivado me preguntó: «¿Es que tienes que ser de la Inglaterra isabelina para valorar a Shakespeare?»

Antes de cada concierto, por alguna razón, sonaron por el sistema de amplificación sonatas y conciertos en modo menor de Mozart. Los dylanólogos explicaban las letras a sus novias. «Cada canción de Dylan contiene *ocho preguntas*», oí decir a uno. Los piratas preparaban torpemente

sus equipos: un método habitual de grabación clandestina consiste en pegar pequeños micrófonos a las patillas de las gafas. (Circulan miles de grabaciones de conciertos de Dylan: la lista se remonta a 1958.) Los puestos autorizados vendían toda la parafernalia dylaniana, incluido un adhesivo para el parachoques que decía: *«It's not dark yet, hut ifs getting there»* («Aún no ha anochecido, pero no va a tardar»). Un verso de *Time Out of Mind.*

Un grupo de borrachínes de Minnesota que estaban sentados delante de mí en un concierto celebrado en Minneapolis parecían tener muy bien memorizado el cancionero de Dylan. El más escandaloso de todos estaba cantando a voz en grito los primeros versos de las canciones y en un momento dado, en pleno arrebato emocional, se pegó un trompazo contra los asientos, que eran de plástico duro. Volvió a levantarse, con la sangre cayéndole de la barbilla, y me vociferó en plena cara: *«Once upon a time you dressed so fine! God said to Abraham, "Kill me a son!"»* («¡Hubo un tiempo en que vestías tan bien! Dios dijo a Abraham: "¡Mátame a un hijo!"»).

Otros fans se lo tomaban con más calma. En Portland, antes de un concierto, estuve charlando con un tipo sensato de veintitantos años que tocaba en un grupo de funk progresivo. «La última vez que lo vi, en el noventa, fue *atroz»,* me dijo. «Espero que no joda otra vez las canciones. Veo que está mejor. Incluso cuando es horrible, hay algo grande en él: nunca es simplemente *mediocre.»* Me di cuenta de que, cuando Dylan se encuentra cerca, todo el mundo recurre a la cursiva.

Dylan monta —al parecer— un verdadero lío con las canciones. Las cambia en toda regla, y los admiradores que acuden a oír recreaciones en vivo de sus temas predilectos tienden a quedar defraudados. Dylan escribe unas veces nuevas melodías para viejas canciones y otras trasplanta toda una letra en la melodía de una canción diferente. Compone un trocito más cada noche: estuve oyendo pedacitos nuevos de melodías con dejos de blues en «Tangled Up in Blue» («Envuelto en tristeza»), que sonó en el centro de todos los conciertos. Como intérprete, es imprevisible: su voz tiende a adelgazarse hasta convertirse en un quejido y de vez en cuando su guitarra aúlla notas falsas. Pero, sobre el escenario, hace gala de una facilidad saturnina. Aun a treinta metros de distancia, puedes llevarte un buen susto si te mira fijamente con sus ojos entrecerrados. Y, musicalmente, mantiene el control. La manera de abordar la banda cada canción —el correteo imprevisible de acá para allá sobre un pulso que no se siente como algo rígido, el ambiente de mira y espera, el énfasis repentino y lleno de complicidad en un verso o en una nota — se parece mucho a cuando Dylan actúa en solitario. Es posible oírlo mientras está pensando según va avanzando la música compás tras compás, dibujando armonías en figuras sinuosas. Las estructuras básicas de las canciones se mantienen inquebrantables. Es posible que suenen notas falsas, pero jamás se escucha un acorde equivocado.

En la maraña verbal de la crítica de rock, raramente se habla de Dylan en términos musicales. Su obra se analiza más bien como poesía, como material

para iniciados o como algo misterioso. Un libro titulado *The Bob Dylan Companion (La guía de Bob Dylan)* llega hasta el extremo de llamarlo «uno de los cantantes y guitarristas de menos talento que circulan por ahí». Pero oír a Dylan en vivo equivale a darse cuenta de que *sí* es un músico, si bien de un tipo excéntrico y fascinante. Es difícil definir lo que hace: es a un tiempo un compositor y un intérprete, y sus conciertos provocan la mutación de sus canciones, de ahí que no exista ninguna versión definitiva o ideal. El legado de Dylan será la suma de millares de conciertos, ofrecidos a lo largo de muchas décadas. El logro es tan grande y tan confuso que resulta comprensible el impulso de ignorar todo lo que llegó a partir de su desaparición parcial en 1966. Es más sencillo de ese modo, y más barato. Se necesitan únicamente siete discos en vez de cuarenta. Pero Columbia Records, después de años de publicar grabaciones en vivo fallidas, está empezando finalmente a documentar, en su *Bootleg Series (Serie Pirata*, la carrera como intérprete de Dylan en toda su extensión.

Don DeLillo, en su novela *Great Jones Street*, imaginó a una estrella de rock dylaniana y dijo de ella: «Aun estando medio loco, se ve absorbido por la locura total del público; aun siendo enteramente racional, un burócrata en el infierno, un genio secreto de la supervivencia, será destruido con seguridad por el desprecio que siente el público por los supervivientes.» Pero Dylan ha sobrevivido sin convertirse en un «superviviente»: una estrella profesional que representa el papel de sí mismo. Ocupa un lugar curioso, secreto, en la cultura pop, y parece estar al mismo tiempo en todas partes y en ninguna parte. Es lo bastante histórico como para erigirse en tema de seminarios universitarios, a pesar de dedicarse a recorrer el país y actuar para públicos ligeramente bebidos. El Dylan que la gente se pensaba que conocía —«la voz de una generación»— está desapareciendo. De modo que acudí en busca de aquello que podría estar ocupando su lugar, fuera lo que fuera. Fui a los conciertos; escuché los discos; frecuenté tiendas polvorientas en Greenwich Village en busca de grabaciones piratas; rastreé las opiniones de los dylanólogos que se dedican a discutir sobre su legado en letra impresa y en Internet. Pero puede que sea el propio Dylan quien mejor explique las canciones, simplemente cantándolas.

CONCORD, CALIFORNIA. El público está dominado por exhippies y neohippies de Berkeley, que se encuentra a unos treinta kilómetros al oeste. Dylan amenaza con apagar el entusiasmo de los reunidos al comenzar con «Gotta Serve Somebody» («Has de servir a alguien»), el single gospel que, con sus gruñidos, había horrorizado a la contracultura en 1979. Pero luego se remonta en el tiempo hasta el himno de los años sesenta, cantado por todos, «Blowin in the Wind» («Flotando en el viento»). Yo estaba sentado al lado de una adolescente que había oído hablar por primera vez de Dylan en una clase

sobre los años sesenta y que había venido con su profesora de historia.

La imponente presencia de Dylan en la cultura de los años sesenta es para muchos un punto a su favor: escribió canciones que «importaban», tuvo «un efecto importante». Para otros, especialmente para quienes crecimos en décadas posteriores y menos delirantes, la conexión con los sesenta puede suponer un escollo. Hasta que cumplí veintitantos años, cuando empecé a escuchar en serio a Bob Dylan, lo había archivado mentalmente como el arquetípico vestigio radical, que apestaba a política y a marihuana. Había leído una historia que contaba algo parecido a esto. Había nacido en Minnesota. Se fue a Greenwich Village. Escribió canciones de protesta. Dejó de escribir canciones de protesta. Tomó drogas, «se pasó al eléctrico». Fue abucheado. Se cayó de su moto. Desapareció en un sótano. Reapareció y cantó country. Se divorció. Se convirtió al cristianismo. Volvió a convertirse a algo diferente. Cantó con su voz ronca en alguna parte por detrás de Stevie Wonder en «We Are the World» («Nosotros somos el mundo»). Etcétera. Si no estás en el grupo de edad adecuado, los boletines completos de la historia de Dylan se leen como las notas de los alumnos de un colegio en el que no se ha estudiado.

El reto para cualquiera que piense que Dylan es algo más que un creador de tendencias de una determinada manera de vivir es definir aquellas características que han sobrevivido a su posición turbulenta como la voz de una generación. De momento, la disciplina informal de la dylanología —fundada en torno a 1970 por un hombre llamado A. J. Weberman mientras rebuscaba entre la basura de Dylan en MacDougal Street— no ha llegado a ningún consenso sobre el particular. En este momento hay alrededor de media docena de luminarias en este ámbito. Greil Marcus, el legendario crítico de rock, conecta a Dylan con un surrealismo local, entroncado en el folk y el blues. Paul Williams, que fundó la revista de rock *Crawdaddy!* en los años sesenta, ensalza a Dylan como un intérprete incansable y generoso que reescribe sus canciones en cada concierto. Clinton Heylin, el biógrafo de Dylan, presta atención al período gospel y a los sermones bíblicos que siguieron en los años ochenta. Christopher Ricks, un famoso experto en Milton, Tennyson, Eliot y Beckett de la Universidad de Boston, proporciona una lectura formalista: se acerca a Dylan como un poeta puro, al que lo que mejor se le da es la elección de palabras, el ritmo y las rimas estructuradas. En el mismo espíritu, Gordon Ball, un catedrático de inglés en el Instituto Militar de Virginia, ha propuesto a Dylan para que le sea concedido el Premio Nobel de Literatura.

Por debajo de las principales autoridades se encuentran los dylanólogos aficionados: entusiastas, directores de fanzines, responsables de páginas de Internet con un gigantesco grado de detalle. Lo que producen parece no tener fin. *The Cracked Bells (Las campanas rajadas*J, por ejemplo, es una guía ilegible, tan larga como un libro, para descifrar *Tarantula*, el poema ilegible de Dylan, tan largo como un libro. El autor, Robin Witting, escribe:

«*Tarantula* tiene seis temas principales: Estados Unidos, Viet Nam, Aretha, México, María y —la gran panacea— la Música.» No es mucho lo que encontré que versara sobre música, pero disfruté con un comentario sobre los geranios: «¿Simbolizan los geranios la frialdad? ¿La indiferencia? ¿El olor de la muerte también?» *Jokerman (Hombre comodín*), de Aidan Day, un libro sobre las letras de Dylan, analiza algunos versos de «Visions of Johanna» («Visiones de Johanna»), del disco *Blonde on Blonde (Rubia sobre rubia*), y encuentra en ellas «una reducción de la forma a elementos primordiales —en una imagen que desplaza por sí misma la versión de Marcel Duchamp de la Mona Lisa en el cuadro *L.H.O.O.Q.* (1919)— al confundirse incluso la diferencia de géneros y desdibujarse el perfil y los rasgos humanos». El texto en cuestión es *«See the primitive wallflower freeze / When the jelly-faced women all sneeze/Hear the one with the moustache say, "Jeeze / I can't find my knees*"» («Mira cómo se hiela la primitiva flor de pared / Cuando estornudan todas las mujeres con cara de gelatina / Oye a ese del bigote decir: "¡Caramba! / No puedo encontrar mis rodillas"»).

A pesar de todo lo que se ha escrito sobre Dylan, no es mucho lo que se sabe de él a ciencia cierta. La cronología que ofrece Heylin de la vida de Dylan, por ejemplo, es un documento que se autoanula maliciosa y humorísticamente, en el sentido de que cada una de las informaciones apunta a una ausencia mayor de información. Estas son tres entradas consecutivas para el año 1974:

Finales de abril. Dylan asiste a un concierto de Buffy Sainte-Marie en el Bottom Line de Nueva York. Se queda tan impresionado que vuelve las dos noches siguientes y le dice que le gustaría grabar su composición «Until It's Time for You to Go» («Hasta que llegue la hora de irte»).

6 de mayo. Dylan se encuentra con Phil Ochs delante del Hotel Chelsea y deciden ir a tomarse una copa juntos.

7 de mayo. Dylan visita a Ochs en su apartamento y accede a actuar en el concierto benéfico «Amigos de Chile» que Ochs ha organizado en el Felt Forum. Las entradas para el concierto se habían vendido hasta entonces francamente mal.

¿Qué ocurrió durante el resto de la primera semana de mayo? ¿Adonde *iba* cuando se encontró con Phil Ochs? A veces parece como si la historia de la vida de Dylan se hubiese reconstruido a partir de manuscritos seculares que hubieran quedado carbonizados en el incendio de un monasterio. «Entre enero y junio de 1972, la única prueba de que se encontraba en Nueva York es que asistió a una lectura del poeta ruso Andréi Voznesenski en el Ayuntamiento», escribe Heylin en su intento de producir una biografía a fondo, *Bob Dylan: Behind the Shades (Bob Dylan: Detrás de las sombras).* Heylin, un inglés

escéptico que es conocido por haber escrito una historia del punk estadounidense, se muestra al menos dispuesto a admitir que no lo sabe, y su libro es la más fiable de las diversas biografías.

Los archivos de dylanología acumulados, a pesar de los vacíos, transmiten una vaga idea del hombre que se esconde detrás de las claves secretas. Un breve apunte tomado de un ensayo de Ellen Willis, fechado en 1967, mantiene su vigencia: «Los amigos [lo] describen como tímido y a la defensiva, nervioso, despreocupado por su salud, un poco asustado por la fama, nada materialista pero sagaz en relación con el dinero, un profesional absorto en su trabajo.» La persistencia contumaz es su principal característica: aunque ha desaparecido con frecuencia presa del pánico, no deja nunca de volver fatigosamente con alguna nueva vuelta de tuerca a sus obsesiones. Se encuentra enfrentado al mundo moderno de muchas maneras. «Ya hay de todo», declaró en una entrevista en 1991. «Piense en cualquier cosa, ya tenemos bastante. Ya ha habido más que suficiente con la *electricidad*, quizás hay personas que ya lo han dicho. Algunos dijeron que con la *bombilla* ya estaba yéndose demasiado lejos.» Su excentricidad tiene un aire cotidiano: es ese vecino raro al que nunca se puede entender. Oí una excelente anécdota de labios de un amigo que jugó en un equipo de béisbol con los hijos de Dylan a finales de los años setenta, durante el período gospel del cantante. Cuando un perro se metió en el campo, mi amigo gritó: «¡Sacad del campo a ese maldito perro!» Una voz familiar bramó desde el banco en que se encontraban los padres: «Ahhh, *¿qué* clase de perro ha sido ése?»

Joan Didion escribió al respecto de Joan Baez que ya era una personalidad antes de llegar a ser una persona, y lo mismo podría decirse de Dylan. Ya era famoso antes de cumplir los veintiún años. La fama mundial —no sólo la celebridad, sino el renombre intelectual, los elogios de Allen Ginsberg, Frank O'Hara y Philip Larkin— le llegó a los veinticinco años. La rapidez de su ascenso requirió suerte, pero llegó fundamentalmente de resultas de su energía. Saltaba descuidadamente de un género a otro: folk, blues, country, espirituales. Jugueteaba con ser un activista político, pero sus polémicas más acerbas, como «The Lonesome Death of Hattie Carroll» («La muerte solitaria de Hattie Carroll»), eran las que habían venido inspiradas por personajes reales. Su estilo vocal juvenil incorporó piezas de Woody Guthrie, Mississippi John Hurt, Hank Williams y, no puede olvidarse, Johnnie Ray, el excéntrico cantante melódico de los años cincuenta que hacía resonar sus consonantes con una desconcertante ferocidad. A comienzos de los años sesenta, Dylan trató de interpretar rock y blues eléctrico junto a su material acústico: en el instituto solía aporrear el piano a lo Little Richard y deseaba retomar esa suerte de producción de ruido. Originalmente, su plan era que su segundo disco, *The Freewheelin' Bob Dylan (Bob Dylan en caída libre),* fuera en parte

eléctrico y en parte acústico, al igual que el posterior *Bringing It All Back Home (Llevando todo de vuelta a casa).* Dejó claras sus intenciones al versionar «That's All Right, Mama» («Está bien, mamá»), el single de presentación de Elvis, en su primera sesión eléctrica, en octubre de 1962. Estaba intentando decir todo frenéticamente al mismo tiempo.

Pero pronto descubrió que puedes ser famoso por una sola cosa a la vez. La industria discográfica y la prensa musical demandaban un genio más concentrado. Las canciones eléctricas de 1962 no encajaban con la imagen que quería crear Columbia: Dylan como un oráculo del folk. Se reparó en él principalmente por su material antibélico y relacionado con los derechos civiles, y Columbia lo publicitó en consonancia:

Bob Dylan ha transitado por muchas carreteras. Durante la mayor parte de sus veintidós años «se subió a trenes de carga por pasarlo bien y se llevó palizas por reírse, cortó el césped por unas monedas de veinticinco centavos y cantó por unas cuantas de diez» [...] Bob hace lo que se supone que ha de hacer un verdadero cantante folk: cantar sobre las ideas y los sucesos importantes de la época [...] Su nuevo disco supervenías (el primero fue *Bob Dylan)* es *The Freewheelin' Bob Dylan.* Recoge diez de las composiciones del propio Bob, incluido el sensacional éxito «Blowin in the Wind». Y también canciones que tratan de temas que van del amor («Girl From the North Country» [«Chica del país del norte»]) hasta la lluvia radioactiva («A Hard Rain's AGonna Fall» [«Va a llover a cántaros»]). Óigalo y sabrá por qué Bob Dylan es la voz de estos tiempos.

Este ingenioso texto publicitario, que se completaba con historias improbables sobre el pasado de Dylan, informó la cobertura que recibió por parte de la prensa. Dylan se sintió pronto molesto por las generalizaciones y se encontró luchando contra su propia publicidad; negó, por ejemplo, que «A Hard Rain's AGonna Fall» retratara un invierno nuclear. Aun así, cooperó con el espíritu del marketing: más tarde afirmaría que la canción había sido una reacción general al terror que inspiraba la época nuclear y la crisis de los misiles cubanos en particular. En una frase muy citada, dijo: «Escribí eso cuando no me imaginaba que aún tenía por delante bastante tiempo de vida.» Lo cierto es que «Hard Rain» había sido escrita al menos un mes antes de que comenzara la crisis cubana.

«Hard Rain» supuso un punto de inflexión en la composición de canciones por parte de Dylan, pero por un motivo diferente. Es una breve epopeya, que dura siete minutos pero que carece, sin embargo, de cualquier atisbo del relato contado con pelos y señales que sostiene las baladas picarescas de la literatura folclórica. ¿Cómo nos mantiene Dylan interesados? Un modo es por medio de la repetición; otro es por medio de los cambios que se producen entre la

primera repetición y la última. Casi todas las canciones de Dylan tienen una estructura de estrofa-estribillo, estrofa-estribillo, y el estribillo es casi siempre una frase aparentemente sencilla que repiquetea como una campana: «Envuelto en tristeza», «Has de servir a alguien», «Aún no ha anochecido, pero no va a tardar», «Va a llover a cántaros».

Los primeros versos de «Hard Rain» —*«Oh, where have you been, my blue-eyed son? / Oh, where have you been, my darling young one?»* («Oh, ¿dónde has estado, hijo mío de ojos azules? / Oh, ¿dónde has estado, mi niño querido?») son un guiño a la vieja balada «Lord Randal», que comienza así: *«Oh, where ha' you been, Lord Randal, my son? / Oh, where ha' you been, my handsome young man?»* («Oh, ¿dónde has estado, Lord Randal, hijo mío? / Oh, ¿dónde has estado, mi niño precioso?»). Dylan rompe la estructura simétrica de pregunta y respuesta del original: su hijo de ojos azules responde no con dos versos, sino con cinco. Las imágenes —*«twelve misty mountains»* («doce montañas brumosas»), *«six crooked highways»* («seis autopistas sinuosas») y otras por el estilo— transmiten el sabor del Libro del Apocalipsis, con su insistencia en los números exactos de objetos extraños («Vi siete candelabros dorados»). La canción se aferra a un truco musical por medio del retardo: acordes de Mi y La oscilan hipnóticamente mientras el número de frases de respuesta aumenta de cinco a siete y posteriormente a doce. En el estribillo —*«And it's a hard, and it's a hard....»* («Va a llover, va a llover...»)—, Dylan intenta desesperadamente, y finalmente lo consigue, llegar a la resolución, que en cada estrofa ha ido poniéndose un poco más lejos de su alcance. Mientras desciende por la montaña de la canción, empieza a sonar como un profeta.

Muchos mitos de la carrera de Dylan durante los años sesenta pierden credibilidad a la vista de las pruebas reunidas en los libros de Heylin y en otros escritos de dylanólogos. La composición de canciones por parte de Dylan se vio transformada, al parecer, por una inmersión en la cultura de las drogas, pero él había venido consumiendo drogas de vez en cuando desde sus tiempos en Minnesota. Se dice que recibió de los Beatles la inspiración para «pasarse al eléctrico», pero él ya había esbozado su sonido folk-rock en una fecha tan temprana como 1962. Se cuenta que los primeros conciertos eléctricos provocaron abucheos generalizados, pero en la grabación de su famosa aparición en el Festival Folk de Newport, en 1965, resulta difícil oír ningún abucheo en medio de los aplausos. Y D. A. Pennebaker, que filmó parte de la gira internacional de Dylan en 1966, recuerda que, cuando se producían escenas de enfrentamientos, el jefe del cotarro no parecía sentirse muy preocupado por ellas. «Dylan estaba pasando la mejor época de su vida», afirmó Pennebaker en un simposio sobre la película inédita, realizada durante la gira de Dylan en 1966, *Eat the Document (Cómete el documento),* en el Museo de Televisión y Radio de Nueva York. «Era como un grillo saltando por todo el escenario.»

Greil Marcus describe las giras de 1965-1966 de un modo diferente: como

una guerra contra oscuras fuerzas reaccionarias. En su libro *Invisible Republic (República invisible,* titulado más tarde *The Old, Weird America [Los viejos y extraños Estados Unidos]),* cita el motivo que dio el guitarrista Al Kooper para no querer proseguir con la gira hasta Texas: «Mira lo que le hicieron allí a JFK.» Marcus considera especialmente relevante un diálogo que se produjo entre Dylan y el público en Manchester (Inglaterra) en mayo de 1966. El momento se interpreta como el encuentro supremo de Dylan con el enemigo:

Como si hubiera estado esperando el momento [...] una persona se levanta y grita lo que ha estado ensayando en silencio para sus adentros toda la noche. Como se ha imaginado hacer una y otra vez, se levanta, y detiene el tiempo. Interrumpe el concierto:

«¡JUDAS!»

Dylan se queda paralizado mientras se estremece todo su cuerpo: «No te creo», dice, y el desprecio de su voz es absoluto. Cuando se escucha, el eco del insulto de la persona que le ha gritado se vuelve agrio, empieza a oírse la falsedad que hay en él, ese precioso tiempo que ha estado dedicando a ensayarlo; y, sin embargo, ese mismo eco ha hecho ya recular a Dylan.

«¡ERES UN MENTIROSO!», grita éste histéricamente.

Cuando Columbia publicó por fin un CD del concierto en 1998 —había estado circulando durante treinta años en copias piratas—, es muy posible que los neófitos fueran directamente al final para oír el diálogo a partir del «¡Judas!». Probablemente no les causó la más mínima impresión. Lo primero que se oye es un paréntesis durante el cual Dylan afina su guitarra. Cuando llega el grito de «¡Judas!», el público ríe, refunfuña y aplaude indistintamente. La voz que llega desde el fondo vuelve a quejarse y otros se unen a ella. Cuando Dylan responde, no está gritando histéricamente y ni siquiera está gritando en absoluto. Suena cansado y fastidiado. Es como si no pudiera entender lo que los tipos del fondo estaban chillando y, por tanto, proporcionó el tipo de *non sequitur* que vale para todo aquello que le gustaba ofrecer en grandes cantidades en las conferencias de prensa.

Está claro que Dylan hubo de hacer frente a buenas dosis de veneno en su gira de 1966, especialmente por parte de los puristas del folk británicos. Pero no parece que tuviera que enfrentarse a una conspiración bien organizada. C. P. Lee, un dylanólogo británico, se tomó la molestia de escribir todo un libro sobre el concierto de Manchester y, con posterioridad a su publicación, en 1998, se hizo un gran descubrimiento: quien gritó «¡Judas!» no fue ninguna figura veterana y respetada del folk a lo Pete Seeger sino, así se afirmó, un perplejo estudiante universitario de veinte años llamado Keith Butler. Había acabado trabajando en un banco de Toronto y Butler declaró a la prensa inglesa que su acto no había sido premeditado: «Me quedé muy decepcionado por lo que estaba oyendo», dijo. «Pero creo que lo que me hizo perder realmente los estribos fue cuando se puso a hacer esas canciones preciosas.

Creo que fue, bueno, fueron dos en concreto...»

Es posible que Marcus no ofrezca una versión naturalista de lo que sucedió en el concierto de Manchester, pero hace algo no menos valioso: recoge la demencia que rodeaba a Dylan a mediados de los años sesenta, cuando dos culturas juveniles distintas —los seguidores del rock and roll y del folk— se disputaron el control del supuesto mensaje del cantante, al tiempo que las generaciones mayores se esforzaban por comprender lo que estaba pasando. Desde Wagner, ningún músico había estado sometido a presiones tan irracionales y contradictorias. No es de extrañar que Dylan se quitara de en medio de resultas de su accidente de moto en el verano de 1966: ya había tenido suficiente representando el papel de mesías. Lo que hizo, en cambio, fue esperar a que escampara en West Saugerties (Nueva York), con los formidables músicos que lo habían acompañado en la gira —los Hawks [Halcones], pronto rebautizados como la Band [Banda]— y producir docenas de temas en una vena increíblemente tradicional. Esas canciones, conocidas como las Grabaciones del Sótano, constituyen el tema principal del libro de Marcus; en ellas, escribe, «se recuperaron y reinventaron ciertas tonadas fundamentales del lenguaje cultural estadounidense».

Cuando la gira pasó por California, fui a ver a Marcus, que vive en las colinas de Berkeley. «Lo curioso es que yo no soy una *persona dylaniana*», me dijo, mientras se tomaba una cerveza en su cocina. «Hubo muchos años en los que no me ocupé de él lo más mínimo.» Para Marcus, como para muchos de los seguidores originales, el Dylan de los años setenta y ochenta apenas tiene trascendencia. La reseña que Marcus publicó en *Rolling Stone* del álbum *Self Portrait (Autorretrato),* de 1970, un giro desconcertante en la dirección del pop de fácil escucha, empezaba con las palabras «¿Qué es esta mierda?». Marcus volvió a interesarse sólo cuando Dylan empezó a grabar versiones folk y blues en los años noventa. Este crítico es un experto en los rincones más oscuros y extraños de la música estadounidense —Dock Boggs, con su voz de metralla, y otros cantantes cómico-siniestros de remotas procedencias rurales que habían sido recopilados en la *Anthology of American Folk Music (Antología de Música Folk Estadounidense)* de Harry Smith de 1952— y cree que es ahí también donde pertenece Dylan. En una crítica de 1985, Marcus pedía oír «más Dock Boggs» en la voz ajada de Dylan, y esa alquimia llegó más o menos a producirse. El escritor parecía haberse introducido en el interior de la mente de la persona objeto de sus escritos, mientras que Dylan ofreció indicios de otro tanto al proporcionar una frase para publicitar la versión de bolsillo de *Invisible Republic.*

Aun así, yo tenía la sensación de que tenía que faltar algo en una lectura de Dylan que pasa por alto veinte años de su carrera. ¿Qué sucedería si, como piensan algunos, llegó a su cénit no con los engaños y los insultos de los años sesenta, sino con las caóticas canciones de amor de los setenta? ¿Y qué pasaría si, como sugiere Clinton Heylin, llegó incluso más lejos en los ochenta, cuando fundió lo personal y lo apocalíptico: «Love Sick Blues»

(«Blues enfermo de amor») y el Libro del Apocalipsis? Lester Bangs escribió en 1981: «Si la gente va ahora a despreciar o, en el mejor de los casos, a reírse de Dylan de una manera tan automática como en su momento se arrodillaron ante él, entonces nadie va a saber si vuelve a hacer alguna vez un buen disco. Ellos ya no están escuchando, lo que podría significar asimismo que tampoco estaban escuchando realmente entonces.»

* * *

De vuelta en la Costa Este, tomé el té con Christopher Ricks, el eminente exégeta de la poesía canónica inglesa. Nos reunimos en su salón en Cambridge (Massachusetts). «Yo no enseño Dylan», me dijo. «Es simplemente una *obsesión.»* Aunque habla con el tono claro y conciso de un moderno catedrático inglés, tiene una manera de sumergirse en la dinámica pasivo-agresiva de las emociones de Dylan. «Las palabras constituyen un *eje»,* dijo al comienzo de nuestra conversación. «No apuntan en una sola dirección.» Dylan se permite enormes dosis de ironía y, en ocasiones, la ambigüedad se obtiene simplemente gracias a la repetición de una frase. «Piense en "Don't Think Twice, It's Alright" ("Está bien, no lo pienses dos veces")», continuó Ricks, entonando el estribillo. «¿Cuántas veces puedes decirle a alguien que no se lo piense dos veces? Puedes decir "Está bien" una y otra vez. Eso es un consuelo, pero no "No lo pienses dos veces". Yo empezaría a pensar.»

Me acordé de unos versos igualmente vagos de «Meet Me in the Moming» («Vamos a vernos por la mañana»), de 1974 aproximadamente:

Look at the sun, sinking like a ship
Look at the sun, sinking like a ship
Ain't that just like my heart, babe
When you kissed my lips?

Mira el sol, hundiéndose como un barco
Mira el sol, hundiéndose como un barco
¿No es justo igual que mi corazón, nena,
Cuando me besabas los labios?

Esta intrincada metáfora —el sol como un barco, el corazón como el sol— puede avanzar en cualquier dirección. ¿Está el corazón incandescente como un arrebol? ¿O está hundiéndose hasta perderse de vista? Y el barco, ¿está avanzando sobre el horizonte, o está simplemente hundiéndose? La

implicación menos feliz es que hundirse es algo consustancial a los barcos, y a los corazones.

Cuando otros han intentado leer a Dylan verso a verso, generalmente han acudido en busca de referencias externas. (Él ha hecho mención de ¡la bomba atómica! ¡T. S. Eliot! ¡Joan Baez!) Hablando de «The Lonesome Death of Hattie Carroll», Ricks no empieza con el caso real de William Zantzinger —un joven y acaudalado granjero de Maryland que, en 1963, provocó la muerte de la camarera negra de un bar y al que condenaron únicamente a una pena de seis meses—, sino con el ritmo del nombre de Zantzinger: una parte fuerte seguida de una débil. Toda la canción, dice, está dominada por ese ritmo de trote, de más a menos, del nombre, del que Dylan eliminó una «t» incantable:

William Zanzinger killed poor Hattie Carroll
With a cane that he twirled round his diamond ring finger
At a Baltimore hotel society gathering.

William Zanzinger mató a la pobre Hattie Carroll
con un bastón con el que jugueteaba alrededor de su dedo con un anillo de diamante
en una reunión de gente bien en un hotel de Baltimore.

El modo en que cada verso concluye con una parte débil produce una sensación de indefensión, y es aquí donde parece radicar la clave: grita todo lo que quieras, las personas dulces sufren. La emoción dominante no es una rabia política, sino una simpatía trémula por Hattie Carroll, cuya raza nunca se menciona. Esta canción no suscita ciertamente esperanzas en una reforma judicial, y no ha quedado trasnochada, como sí ha sucedido con los insustanciales himnos de protesta de su época. (En 1991, se descubrió que William Zantzinger estaba cobrando la renta a inquilinos que habían estado viviendo en una extrema miseria en casas que no eran de su propiedad. Esta vez, el juez dictó una sentencia más dura de dieciocho meses, que hubo de cumplir en un programa de trabajos sociales en la comunidad.)

«Now's the time for your tears» («Ahora es el momento de vuestras lágrimas»), canta Dylan al final. Ricks me dijo: «No lo recalca: diciendo, por ejemplo, *"Now is the time*" ("Ahora *es ya* el momento"). No te exhorta. Quizá deberías haber llorado antes, cuando murió Hattie.» (Paul Williams piensa que el estribillo de las estrofas anteriores, *«Now aint the time for your tears»* [«Ahora no es el momento de vuestras lágrimas»], es en realidad sarcástico, y que Dylan está dirigiéndose a los «izquierdistas que se apuntan al carro de determinadas causas, que se preocupan por temas que se ponen de moda pero que no sienten ninguna verdadera empatia por las personas». Otro momento axial.) Ricks siguió criticando algunas de las interpretaciones más recientes de Dylan de «Hattie Carroll»: «No deja que la canción hable por sí misma. Me temo que la sentimentaliza.» En este momento empecé a preguntarme si, en su

minuciosa lectura, el exégeta no había puesto su zoom demasiado cerca. Ricks estaba aplicando un cierto fetichismo a los detalles de una grabación, negando al músico el permiso para expandir sus canciones cuando las interpreta en directo. Yo acababa de ver a Dylan cantar «Hattie Carroll» en Portland, y fue la mejor interpretación que le he oído. Transformó el acompañamiento en un vals uniforme, triste, y en el centro tocó un solo que recordaba a una nana. Se te recordaba que la «reunión de gente bien» era un baile de solteronas, que se celebró como si tal cosa antes, durante y después del ataque fatal a Hattie Carroll. Se trató de una vuelta de tuerca estremecedora, y no sentimental, sobre el significado de la canción.

Las lecturas de Ricks son maravillosamente perspicaces, pero son, a la postre, lecturas: tratan a Dylan como un fenómeno textual más que musical. También tienden a garantizarle una infalibilidad que se contradice con su caótico proceso creativo. El propio Dylan rehúsa la aproximación intelectual, aunque se tiene la sensación de que no le importaría recibir el Premio Nobel. Incluso en los años sesenta, afirmó lo siguiente respecto de quienes lo llamaban un poeta: «Genio es una palabra terrible, una palabra que se creen que conseguirá que ellos me gusten.» Parece preferir un público de Deadheads adolescentes en un estadio de baloncesto. Es posible que sorprenda de cuando en cuando a los chicos con obras maestras taciturnas, como «Hattie Carroll», «Visions of Johanna» y «Not Dark Yet», o puede que les enseñe un himno bluegrass de los Stanley Brothers, pero es más frecuente que los ponga a dar brincos sin parar con «Tangled Up in Blue». De este modo atrae a multitudes y también se asegura de que no pueda quedar encasillado definitivamente. Todas las noches, esté en buena o en mala forma, dice, en efecto: «Piénsatelo otra vez.»

DULUTH, MINNESOTA. Dylan nació aquí, en 1941, antes de trasladarse con su familia a la localidad de Hibbing, conocida por sus minas de hierro. No ha tocado nunca antes en Duluth. La ciudad está moderadamente alterada con su regreso. Es durante dos días seguidos noticia de portada en la *Duluth News Tribune*. Los escaparates del centro están decorados con carteles que dicen BIENVENIDO A CASA, BOB. Los habitantes de Duluth confían en que tenga algo que decir a la ciudad: al fin y al cabo, se refirió a Duluth cuando aceptó en 1998 el Grammy al Mejor Disco del Año. (¡GUAU! ¡DYLAN DIJO «DULUTH»!, fue el titular de un periódico local.) En el concierto, un admirador tira al escenario un avión de papel en el que ha escrito: «Habla, por favor.» Aterriza boca abajo. Dylan no habla. El silencio es un poco cortante; unas pocas palabras habrían provocado el éxtasis del público. El modo de defenderse de Dylan ante este tipo de críticas es afirmar que los discursos públicos provocan una situación sin salida. Si dice unas pocas palabras, la gente se queja de que no ha hablado lo suficiente. Si habla largamente, la

gente le dice que ha perdido el juicio. Al final los minnesotanos no parecen demasiado molestos por el episodio. Al día siguiente le pregunto a un lugareño si se siente defraudado. «Un poco», contesta. «Pero en el periódico decía que había sonreído mucho.»

Las discusiones sobre Dylan a menudo se reducen a eso: «Habla, por favor. Dinos lo que significa.» Pero, ¿necesita hacerlo? Ya ha regalado algo, durante la interpretación acústica ritual de «Tangled Up in Blue». Esta historia modesta, pero densa, que podría tratar de dos parejas, de una pareja o de una pareja más un intruso, parece autobiográfica: es fácil adivinar lo que Dylan podría estar pensando cuando canta *«When it all carne crashing down, I became withdrawn / The only thing I knew how to do was keep on keeping on / Like a bird that flew [...]»* («Cuando todo empezó a desmoronarse, me volví taciturno / Lo único que sabía hacer era seguir adelante / Como un pájaro que volara [...]»). En la vida de Dylan ha habido un gran número de espectáculos ridículos. Pero los versos que vociferó con un énfasis añadido no llegaron hasta el final:

Me, I'm still on the road, heading for another joint
We always did feel the same, we just saw it
From a different point of view
Tangled up in blue.

Yo sigo en la carretera, camino de otro cruce
Siempre hemos sentido lo mismo, sólo que lo veíamos
desde un punto de vista diferente
Envueltos en tristeza.

De repente, el romance en cuestión parecía ser el largo y tempestuoso entre Dylan y su público. Dylan está allí y el resto de nosotros estamos aquí, y todos estamos viendo las cosas desde puntos de vista diferentes. ¿Y qué es lo que estamos mirando? Quizás aquello que se sitúa entre él y nosotros: la música.

En esta gira, noche tras noche, «Tangled Up in Blue» hizo revivir al público. Las palabras surtieron su efecto de establecer vínculos, pero era realmente la música la que establecía un tipo especial de intimidad entre el cantante y sus oyentes. El arreglo de Dylan era en sí mismo un despliegue de diferentes puntos de vista. La versión publicada de la canción está impulsada por acordes mayores dulcemente resonantes, pero en esta versión el cantante estuvo deslizándose hacia una escala diferente: hacia el blues. Al tiempo que desmantelaba y reconstruía su propia canción, torcía las notas hacia abajo, invertía la melodía, extendía las notas de los acordes, se apoyaba en una sola nota mientras los acordes cambiaban a su alrededor, subrayaba las partes

débiles, superponía ritmos ternarios y binarios. Mientras el resto de la banda seguía aferrada a una discreta armonía diatónica y a un pulso uno-dos, la canción se tensaba: escalas enfrentadas coincidieron en choques agridulces, pulsos contrapuestos se superpusieron en un rebote danzable. Una de esas canciones que no dejan de sonar en la radio se transformó en una nueva criatura.

Mientras repasaba mis discos y grabaciones de Dylan, me di cuenta de que en muchos casos sólo estaba oyendo las letras a medias, que era la música la que estaba otorgando a las palabras su aura poética. Es frecuente que las imágenes verbales más poderosas de Dylan aparezcan hacia el comienzo de una canción, y queda en manos de su sentido musical infundir entidad al resto. En «Sad-Eyed Lady of the Lowlands» («Dama de ojos tristes de las tierras bajas»), la balada de once minutos de duración que cierra *Blonde on Blonde*, Dylan crea metáforas majestuosas para atrapar el objeto de su afecto —*«your eyes like smoke and your prayers like rhymes»* («tus ojos como humo y tus plegarias como rimas»)— y luego, en la penúltima estrofa, introduce la oscuridad: *«They wished you d accepted the blamefor thefarm»* («Querían que aceptaras la responsabilidad por lo de la granja»). ¿Qué granja? ¿Qué es lo que le ha pasado? ¿Por qué ha de responsabilizarse ella de eso? *«Phoney false alarm»* («falsa alarma fraudulenta») es la rima en el siguiente verso, pero eso no aclara las cosas. El estribillo hace otra aparición —*«My warehouse eyes, my Arabian drums / Should I leave them by your gate, / Or, sadeyed lady*; *should I wait?»* («Mis ojos en depósito, mis tambores árabes / ¿Debo dejarlos junto a tu puerta, / o, dama de ojos tristes, debo esperar?»)— y para entonces ya debería estar perdiéndose la paciencia con ella. ¿Qué son «ojos en depósito» y cómo pueden dejarse? Los dylanólogos se estrujan la cabeza con estas preguntas. Pero la música te hace olvidarlas. La melodía del estribillo —un arco ascendente y descendente, integrado por las sucesivas notas de la escala de Re mayor— es, de entrada, solemne, pero, en la quinta estrofa, Dylan aumenta su solemnidad. Mientras la banda sigue tocando la escala, él retrocede hasta el Re agudo con cada sílaba. Canta sobre una sola nota mientras el resto de la armonía se mueve a su alrededor: es como si estuviera examinando la música desde una cima. Se trata de un truco tan antiguo como la propia música. En *Dido and Aeneas*, de Purcell, la soprano prende nuestros corazones del mismo modo cuando canta: *«Remember me, remember me»* («Recuérdame, recuérdame»).

Al igual que Hank Williams antes que él —o al igual que Schubert o Verdi, en realidad—, Dylan afila el significado de la letra en la mecánica de la música. Tómese «Mama, You Been on My Mind» («Nena, me has estado rondando por la cabeza»), que estuvo mucho tiempo asociada con Joan Baez y que apareció posteriormente cantada por el propio Dylan en el álbum *The Bootleg Series, Vols. 1* —3. La canción empieza con una imagen rica y compleja:

Perhaps it's the color of the sun cut flat
And covering the crossroads I'm standing at [...]

Quizá sea el color del sol poniente
y cubriendo las encrucijadas en que me encuentro [...]

La armonía por debajo de estas palabras se desplaza de un acorde de Mi mayor a un acorde de séptima de Sol sostenido y de ahí a Do sostenido menor y uno de séptima de Fa sostenido. Es una extraña serie de cambios, que se corresponden con las imágenes barrocas de la letra de la canción. Nuestros ojos y oídos reaccionan con un «¿Qué?». Luego el cantante parece hacer caso omiso, con una sonrisa burlona de autodesaprobación, del intento de poetizar su emoción:

Or maybe it's the weather or something like that
ButMama, you been on my mind

O puede que sea el tiempo o algo por el estilo
Pero nena, me has estado rondando por la cabeza

y la armonía se vuelve también más sencilla, pasando suavemente de Mi mayor a Do sostenido menor y de vuelta a Mi. El sentido cambia al tiempo que cambian los acordes.

Docenas de canciones de Dylan funcionan del mismo modo. El inquietante tema gospel «In the Garden» («En el jardín») muestra la agonía de Jesús en Getsemaní al recorrer diez acordes diferentes, cada uno de ellos como una traición. «Idiot Wind» («Viento idiota»), el tema central de *Blood on the Tracks (Sangre en las vías),* encauza su furia universal —*«Someone's got it infor me, they' replanting stories in the press»* («Alguien va a por mí, están contando bulos a la prensa»)— por medio de una sola convulsión armónica: cada estrofa de la canción en Sol mayor comienza con un opresivo Do menor, que es como una bofetada en el oído. Con más frecuencia, los acordes son misteriosamente sencillos. En «Knockin on Heavens Door» («Llamando a las puertas del cielo») hay únicamente cuatro, pero se rasguean constantemente en una secuencia vacilante e indecisa: un retrato de la *«long black cloud»* («larga nube negra») que se cierne sobre Billy el Niño.

Esto no quiere decir que la música lo sea todo. Dylan tiene un dominio apabullante de la lengua inglesa. La agudeza y la precisión de las rimas te mantiene interesado a lo largo de todos los saltos de sentido y los cambios de escena. John Lennon, no mucho antes de su muerte, satirizó a Dylan como un cínico que hacía las rimas con un glosario, pero no sé de ningún diccionario que hubiera podido alumbrar este cuarteto:

What can I say about Claudette?
Ain't seen her since January,
She could be respectably married or running
a whorehouse in Buenos Aires.

¿Qué puedo decir de Claudette?
No la he visto desde enero
Podría estar respetablemente casada o dirigiendo
un burdel en Buenos Aires.

Dylan posee también un don para los astutos encabalgamientos, versos que parecen completos en sí mismos pero que se ven trastocados por lo que llega a continuación. Se trata de efectos para el oído, no para el ojo, y Dylan los vende en sus conciertos. Hay una grabación suya en la que canta «Simple Twist of Fate» («Un sencillo giro del destino») en San Francisco en 1980, en la que el sentido cambia de sesgo casi palabra por palabra. Es una versión enteramente reescrita de la canción *Blood in the Tracks*y y la última estrofa empieza del siguiente modo:

People tell me it's a crime
To remember her for too long a time
She should have caught me in my prime
She would have stayed with me
Instead ofgoing back off to sea
And leaving me

La gente me dice que es un crimen
Recordarla durante demasiado tiempo
Debería haberme pillado en mi esplendor
Ella se habría quedado conmigo
En vez de volverse al mar
Y dejarme

Dylan ralentiza y podemos pensar que la historia se ha acabado. Pero no es así.

To-med-i-tate [...]

Me-di-tan-do [...]

Una sonrisa irónica se cuela entonces a hurtadillas en la voz, que había sido

hasta entonces apropiadamente elegiaca. El énfasis de Dylan en *«medítate»* nos dice que el estribillo que da título a la canción va a hacer su aparición para su última rima, pero no podemos adivinar del todo cómo va a dar el salto. Su voz se llena de orgullo —el orgullo es una de las grandes emociones que Dylan puede transmitir— y se retoma el tempo de nuevo: *«Upon! A! Simple! Twist! Of! Fate*!» («¡Sobre! ¡Un! ¡Sencillo! ¡Giro! ¡Del! ¡Destino!»).

Detrás del juego de palabras se esconden algunas profundas resonancias musicales. La línea de bajo suavemente resonante en «Simple Twist of Fate» adopta la forma de un *basso lamento*, el mismo tipo de diseño cromático descendente que sirve de sostén del Lamento de Dido. Hay que reconocer que el relato de amor abandonado que cuenta Dylan no acaba de tener el mismo peso trágico que el de Purcell. Un hombre tiene una breve aventura con una mujer y, cuando ella desaparece, él ve cómo le persigue la imagen de ella, por más que intenta olvidarla. La música se despliega con un tempo relajado, en una tonalidad mayor. Pero la figura de lamento proyecta una sombra espantosa, al igual que sucede en los primeros compases del Cuarteto de cuerda en Sol mayor de Schubert. Y, como en la poderosa aria de Purcell, las palabras siguen acentuando el sino inescrutable que impera en los asuntos humanos:

A saxophone someplacefar off played
As she was walking on by the arcade
As the light burst through a beat-up shade
Where he was waking up
She dropped a coin into the cup
Of a blind man at the gate
Andforgot about a simple twist of fate.

Afuera sonaba por algún sitio un saxo lejano
Mientras ella paseaba por los soportales
Mientras la luz irrumpía por una pantalla destartalada
Donde él estaba levantándose
Ella echó una moneda en la taza
De un hombre ciego en la puerta
Y se olvidó de un sencillo giro del destino.

Con el paso de los siglos, se ha producido una fascinante inversión de géneros. En Purcell, es el hombre al que llaman y el que se va, dejando a Dido abandonada: *«Remember* rae, *but ah! forget my fate»* («Recuérdame, recuérdame, pero, ¡ah!, olvida mi destino»). En la tragedia de Dylan, a una escala más pequeña, es la mujer la que se marcha y el hombre el que se queda a contemplar los quiebros y los giros del destino.

Se remontara o no Dylan hasta 1689 —con él, nunca se sabe—, la peculiar solidez de sus letras nace de la naturalidad con que surgen préstamos procedentes de canciones anteriores. Él ha afirmado que las tradiciones del folk, el blues, los espirituales y las baladas populares son su verdadera religión y su costumbre de cruzar géneros podría explicar su costumbre de cruzar religiones. «Creo en Hank Williams cantando “I Saw the Light” (“Yo vi la luz”)», le dijo al crítico Jon Páreles. Dylan tiene una memoria que, al igual que un torno, retiene firmemente letras de todo tipo y su método preferido como compositor de canciones es coger un verso de una canción ya existente y añadir otro verso o una docena de versos propios. *«As I went out one morning»* («Cuando salí una mañana»), dice una antigua letra. *«To breathe the air around Tom Paine’s»* («A respirar el aire junto a la casa de Tom Paine»), añade Dylan. *Time Out of Mind* supuso un regreso emocionante a la forma, porque retomó con ganas ese modo de composición que recolecta todo tipo de cosas inconexas de aquí y de allá. Antigua canción: *«She wrote me a letter and she wrote it so kind, / And in this letter these words you couldfind»* («Ella me escribió una carta y lo que puso era tan amable, / y en esta carta podías encontrar estas palabras»). Dylan reescribe el segundo verso: *«She put down in writing what was in her mind»* («Ella puso por escrito lo que tenía en la cabeza»). Antigua canción: *«This train dorít pulí no gamblers, / Nei-ther dorít pulí no midnight ramblers»* («Este tren no lleva a jugadores / ni lleva tampoco a vagabundos de medianoche»). Dylan dice: *«Some trains dorít pulí no gamblers, / No midnight ramblers, like they did before»* («Algunos trenes no llevan a jugadores, / ni a vagabundos de medianoche, como hacían antes»).

Todo en *Time Out of Mind* se encuadra dentro de una atmósfera onírica, arcaica. El álbum consigue esquivar el siglo XX: trenes donde no se deja jugar, personas que montan en calesas, no hay aire acondicionado *(«It’s too hot to sleep»* [«Hace demasiado calor para dormir»]), repican campanas de iglesias, «gay» significa «feliz», las horas del día se miden por el sol, lámparas que funcionan aparentemente con gas (y se encienden «a media luz») y, la mayor parte del tiempo, el cantante está caminando. Parece casi dispuesto a adentrarse en la desolación rústica de *Winterreise* de Schubert, que se abre con los versos dylanescos *«Fremd bin ich eingezogen*, / *Fremd zieW ich wieder aus»* («Como un extraño llegué, / parto también como un extraño»). La añoranza es intensa: el cantante está enamorado de un pasado musical que se ha perdido para siempre. Lo imaginas recostándose tarde sobre sus discos y canciones preferidos, escuchando, escribiendo, leyendo, escribiendo. Son canciones sobre la soledad de la escucha: podría añadirse a ellas «Blind Willie McTell» («El Ciego Willie McTell»), que se grabó en 1983 y apareció en la caja *Bootleg* como una especie de fanfarria de *Time Out ofMind.* «Ira *gazing out the window of the St. James Hotel»* («Estoy mirando por la ventana del Hotel St James»), cantaba. *«And I know no one can sing the blues like Blind Willie McTell»* («Y sé que nadie puede cantar el blues como

el Ciego Willie McTell»).

La melancolía podría llegar a ser apabullante, pero Dylan no lo permite. Las mejores canciones de *Time Out of Mind* son inexplicablemente divertidas: hay una alegría malvada en la interpretación mientras Dylan manipula los jirones de su voz, los chispazos de su inspiración, la parálisis que podría surgir de su obsesión por la historia, la imagen dominante de sí mismo como un cascarrabias mascullando entre dientes. Y en una canción —«Not Dark Yet»— se dan cita todas las fiorituras del tipo de canciones que compone: acordes lentos, solemnes, que oscilan como un péndulo entre mayor y menor, pellizcos creativos del pasado *{«There's room enough in the heavens*» [«Hay espacio suficiente en los cielos»] se convierten en *«There's not even room enough to be* anywhere» [«Ni siquiera hay espacio suficiente para estar *en ningún sitio»]);* aforismos espinosos (*«I carít even remember what it was I carne here to get awayfrom»* [«Ni siquiera pudo acordarme de qué es de lo que vine a alejarme aquí»]; *«Behind every beautiful thing there's been some kind of pain»* [«Detrás de cada cosa hermosa hay algún tipo de dolor»]); y destellos de revelación bíblica, por no mencionar lo que un experto ha identificado en Internet como una cita del Talmud (*«I was born here and Vil die here against my will»* [«Nací aquí y aquí moriré en contra de mi voluntad»]). Si no puede cantar algunas notas graves, hace un gesto hacia ellas con un portamento, de tal modo que pueden sentirse. Y, como hizo en «Sad-Eyed Lady», Dylan encuentra un modo de alargar el estribillo. El verso *«It's not dark yet, but it's getting there»* no deja de arrastrarse hacia arriba, nota tras nota, en la tesitura ahora limitada del cantante. Al igual que Skip James, el genio chiflado de entre el grupo de cantantes de blues del Delta, Dylan confiere a una forma circular un sentido de dirección apremiante.

La sensación de llegada en «Not Dark Yet» es enorme. Una vez más, como señalaría Christopher Ricks, las palabras se vuelven sobre su eje y encierran a su contrario. La canción concluye así: *«I dorít even hear a murmur of a prayer / It's not dark yet, but it's getting there»* («No oigo ni siquiera el murmullo de una plegaria / No ha anochecido, pero no va a tardar»). No cabe imaginar algo más lóbrego, ¿no? Bob Dylan mira fijamente a la cara a la muerte y la decadencia. Pero mientras canta «murmullo de una plegaria» hace ascender su melodía otro tono más y realiza un pequeño y elegante adorno arriba del todo, creando una melodía enteramente nueva. Pero añade un tresillo: un leve ritmo de danza que alguien retoma luego en la guitarra. Cuando la canción se acerca a su fin, no es la oscuridad lo que perdura sino el reciente movimiento balanceante de la música, así como esa posibilidad teórica de un «murmullo de una plegaria». El hombre que venera a Hank Williams está volviendo la vista atrás a «I Saw the Light», un tema gospel llamado a levantar el ánimo pero que, en realidad, estaba imbuido de terror. *«I saw the light, I saw the light, / No more darkness, no more night»* («Yo vi la luz, yo vi la luz, / No más oscuridad, no más noche»), insistía Hank, en una melodía que descendía, y no se le creía. Bob declara, con un aguerrido giro

ascendente: *«I dorít even hear a murmur of a prayer.»* A él tampoco se le cree.

MINNEAPOLIS, MINNESOTA. Dylan acaba de actuar en el Target Center, en el centro de la ciudad. Hacia la medianoche, mientras me alejo del estadio, veo un autobús y un camión aparcados en una cuneta. Un grupo de pipas están cargando los equipos. Hay una brillante luz eléctrica procedente de alguna parte: es el foco de una cámara de televisión de mano; se apaga. La gente está de pie, sonriendo tímidamente, como se hace en presencia de alguien famoso. Mi corazón empieza a latir un poco más deprisa. Un hombre de pelo espeso y enmarañado está de pie al lado del autobús, con aspecto de no sentirse cómodo mientras firma autógrafos. Es Lyle Lovett, que acaba de actuar en el escenario a la vuelta de la esquina. Vuelvo a mi hotel dando un paseo.

Este episodio me hizo caer en la cuenta de la incomodidad que se siente al ser un fan. No había solicitado una entrevista con Dylan, pero por un momento pensé que estaba a punto de verlo de cerca. Sentí la emoción borboteante de un fan. Yo venía siendo un fan, supongo, desde que la música de Dylan me impactó por primera vez, algunos años antes, cuando me encontraba en el apartamento de un amigo en Berlín. *Highway 61 Revisited (De vuelta a la Autopista 61)* fue uno de los pocos discos que tenía mi amigo, y al cabo de un par de días había caído rendido ante él: las letras fieramente divertidas, la música que era a la par corriente y grandiosa, toda esa actitud orgullosa, airada y reacia ante la vida. Más tarde descubrí que mi conversión tardía a Dylan se correspondía a la perfección con un modelo académico de los fans del rock: Daniel Cavicchi, en un libro sobre el público de Bruce Springsteen, divide a los fans en categorías sacadas de *The Varieties of Religious Experience (Las variedades de la experiencia religiosa),* de William James. Señala que un tipo de fan experimenta una súbita conversión, o «autorrendición», a menudo en un estado de aislamiento o en un país extraño.

¿Ser un fan es tan estúpido como parece? ¿O es el respeto debido a ese tipo de persona que solía ser calificada de «grande»? Los estadounidenses han desconfiado siempre del concepto de grandeza, con su pegajoso aire germánico. El estrellato, el culto de la juventud y la riqueza, ocupó su lugar hace mucho tiempo. Es posible que Dylan sea muchas cosas, pero no es una estrella: no puede controlar su imagen a los ojos de los demás. Al mismo tiempo, no parece, ni se comporta ni suena como ningún gran hombre del que haya dejado constancia la historia. Se presenta como un vendedor musical ambulante, como B. B. King o Ralph Stanley o Willie Nelson. No está disponible, por regla general, para los medios de comunicación, pero no es en absoluto un ermitaño, y la tendencia a la reclusión es tradicionalmente el ámbito en que residen los genios estadounidenses.

Un «artista», según la definición contemporánea, es alguien que se muestra en el arte, que comparte emoción «sentida» y experiencia «vivida», que se junta con el público y le saluda. El arte pasa a convertirse en el Método de los actores; el arte, en diversos sentidos, se vuelve patético. Con Dylan, la emoción se ha sentido con seguridad, en uno u otro momento, pero crece espontáneamente en las propias canciones, en la maraña de palabras y música. Incluso cuando se muestra más confesional, Dylan retira su personalidad del escenario —habitualmente por medio del recurso de mostrarse hermosamente vago— y deja que surja la música. La mayor emoción golpea al final, en el último tramo sin palabras de sus más grandes canciones —desde «Sad-Eyed Lady» hasta «Not Dark Yet»—, cuando la banda toca completa la melodía una vez más y el lenguaje se sume en el silencio.

19
FERVOR

EN RECUERDO DE LORRAINE HUNT LIEBERSON

El 3 de julio de 2006 la mezzosoprano Lorraine Hunt Lieberson falleció de resultas de las complicaciones de un cáncer de mama. Tenía cincuenta y dos años. Las noticias de su muerte suscitaron poco interés fuera del mundo de la música clásica: la cantante estaba lejos de ser un nombre familiar y carecía incluso de ese tipo de estrellato intermitente, con apariciones en televisión los domingos por la mañana, que han alcanzado artistas como Renée Fleming y Yo-Yo Ma. Grabó ocasionalmente en sus últimos años; se mostraba reticente a ser entrevistada; no tenía agente de prensa. Su fama consistía en la estela de fervor y sobrecogimiento que dejaba tras de sí cada vez que cantaba. Entre aquellos que se habían sentido fuertemente afectados por su arte, reinaba un tipo de dolor particularmente profundo.

Yo era una de esas personas. En sus últimos años, tuve dificultades para adoptar una pose de distancia crítica, a pesar de que nunca estuve más cerca de ella que un asiento en la fila ocho. En los días posteriores a su muerte intenté escribir sobre ella y no lo conseguí. Me parecía inadecuado llamarla «grande» y «extraordinaria», o sacar a colación palabras propias del culto a las divas como «diosa» e «inmortal», porque esas palabras la colocaban en un pedestal, mientras que la calidez de su voz siempre hacía que se la sintiera como una presencia cercana. Mis intentos de hacer una crónica de su carrera —la vi unas doce veces— fueron un ejercicio constante de quedarme sin palabras. Cuando la oí cantar por primera vez, en *Béatrice et Bénédict*, de Berlioz, en la Lyric Opera de Boston, en 1993, la describí como «brillante» e «intensa». Cuando apareció en *Serse*, de Haendel, en la City Opera de Nueva York, en 1997, la comparé con Maria Callas. En 2001, cuando interpretó cantatas de Bach en un espectáculo en el Lincoln Center, informé de que «hizo entrar al público en trance». En 2003, defendí que su grabación de las cantatas, en el sello Nonesuch, era «lo bastante hermosa como para detener una guerra, si a alguien se le ocurriera intentarlo». Y, en 2005, llamé a su disco monográfico dedicado a Haendel, en el sello Avie, «hermoso hasta el punto de no hacerte desear otra cosa que escuchar y bajar las persianas, descolgar el teléfono, no poder hablar con nadie mientras siguiera sonando». Ella había ido más allá de ese punto en el que la música puede ser capturada por medio del habla. Sin embargo, habrá que conformarse con los superlativos hueros. Ella fue la cantante más extraordinaria que he escuchado jamás.

La vi por última vez en noviembre de 2005, cuando vino al Carnegie Hall

con la Sinfónica de Boston para interpretar *Neruda Songs (Canciones sobre poemas de Neruda),* compuestas por su marido, Peter Lieberson. Salió al escenario llevando un vestido de color rojo vivo, con vuelo. Aunque su pelo era más corto que en años anteriores y parecía un poco delgada, su aspecto era saludable. Esa noche cantó con unas fuerzas tan intactas que parecía como si fuera a quedarse eternamente entre nosotros. Luego se fue y dejó la cima vacía.

Nació como Lorraine Hunt, en San Francisco, hija de dos rigurosos profesores de música del Área de la Bahía. Creció estudiando piano, violín y viola, y se concentró en esta última como su instrumento. En su juventud ofreció relativamente pocas interpretaciones como cantante, pero cuando lo hacía prendía la atención del público. En un concierto de la Orquesta Joven de Oakland, en 1972, salió al escenario a cantar un aria de *Samson et Dalila*, de Saint-Saéns, y Charles Shere, en una perspicaz crítica para la *Oakland Tribune,* describió un hechizo ahora familiar que fue lanzado entonces quizá por vez primera: «Simplemente se puso allí de pie y cantó, sin apenas abrir siquiera la boca, con un registro homogéneo, agudos seguros y un maravilloso control de la dinámica en los reguladores.»

En 1979 era viola solista de la Sinfónica de Berkeley. Cuando la orquesta decidió montar una producción de *Hansel und Gretel* en la prisión estatal de San Quintín, se presentó como voluntaria para el papel de Hansel. Fue en estas circunstancias tan adecuadamente poco convencionales como realizó su debut operístico. Se dedicó a cantar con plena dedicación mientras estudiaba en Boston a comienzos de los años ochenta, y llamó por primera vez la atención con sus versiones precisas y expresivas de cantatas de Bach en la iglesia Emmanuel, bajo la dirección de Craig Smith. En una entrevista con Charles Michener, para un artículo aparecido en *The New Yorker* en 2004, Smith relacionaba su manera de cantar con su manera de tocar: «Una viola es una voz media: tiene que estar alerta a todo lo que pasa a su alrededor. Hay algo del timbre de la viola en la rica textura veteada de su canto, en su capacidad para producir una nota a partir de la nada: la voz no se enciende de repente, no hay ningún *clic.* Y, como la mayoría de los violistas, también es modesta: carece de vanidad como cantante. Cuando interpretamos por primera vez las cantatas de Bach, simplemente desapareció como persona.»

Su trabajo en Emmanuel prendió la atención del joven director de escena Peter Sellars, quien, en 1985, la eligió como Sesto, el hijo de Pompeyo, en una producción con vestuario moderno de *Giulio Cesare in Egitto*, de Haendel. El personaje de Sesto se convirtió en un joven radical de mirada indómita, que jura venganza con una metralleta en sus manos. La cantante se reveló no sólo como una artista extraordinariamente musical, sino también intensamente dramática. «Empezaba a cantar y te encontrabas en medio de

este brutal incendio forestal», recordaba Sellars. «Algunas cosas estaban un *poco* fuera de control, pero lo que percibías era pura fuerza, pura energía concentrada.»

Siguió cantando en una serie de conciertos y grabaciones haendelianas con la Philharmonia Baroque, también de Berkeley, y figuró en las famosas escenificaciones coreográficas de Mark Morris de *VAllegro, il Penseroso ed il Moderato,* de Haendel, y *Dido and Aeneas*, de Purcell. No decidió dedicarse plenamente a cantar hasta que le robaron su viola. En la década de 1990 empezó por fin a granjearse una mayor fama, principalmente de resultas de una interpretación que adquirió al instante ribetes de legendaria en la producción de *Theodora* de Haendel dirigida por Sellars en el Festival de Glyndebourne, en 1996. Debutó tardíamente en la Metropolitan Opera en 1999, en *The Great Gatsby (El gran Gatsby),* de John Harbison.

Las ovaciones con que fue recibida su Dido, en *Les Troyens,* en el Met, en 2003, querían decir que había alcanzado el estatus de diva.

Ella encajaba con dificultad, sin embargo, en el mundo clásico tradicional. «Lorraine está un poco chiflada», solía decir la gente del mundo de la música. Estaban refiriéndose a su carácter típico del norte de California: sus búsquedas espirituales, su interés por la astrología, su entusiasmo por la medicina alternativa. A veces ponía nerviosos a sus colegas con su estentóreo sentido del humor y sus enormes risotadas. Le gustaba todo tipo de música; en reuniones privadas ofrecía versiones abrasadoras de standards de jazz y de blues, y se declaró una admiradora de Joni Mitchell y Stevie Wonder, entre otros.

Examinados retrospectivamente, sus intereses extracurriculares y sus supuestas excentricidades fueron esenciales para la evolución de su arte. Atravesó la fachada de la fría profesionalidad que prevalece con demasiada frecuencia en el mundo clásico, mostrando así ese tipo de fervor sin trabas que se asocia con mayor frecuencia a los más grandes cantantes de pop, jazz y gospel. Yo la comparé con Callas, pero es posible que se situara más cerca de Mahalia Jackson. Una de sus propinas preferidas era el espiritual «Deep River» («Río profundo») y su recitación del texto tiene algo de extrañamente natural: *«Deep river, my home is over Jordán / Deep river, Lord, I wanna cross over into camp ground»* («Río profundo, mi hogar está al otro lado del Jordán / Río profundo, Señor, quiero cruzarlo y llegar al campamento»).

La voz era de timbre rico y afinación certera. Su sonido tenía algo de calmante y consolador. «El tiempo mismo se detenía para escuchar», escribió Richard Dyer en su obituario para *The Boston Globe.* En el repertorio de la cantante ocupaban un lugar central un grupo de arias en las que pienso como sus bendiciones, su imposición de manos: «Ombra mai fu» («Jamás hubo sombra»), de *Serse*, una experiencia puramente sensual; «As with rosy steps the morn» («Igual que la mañana avanza con pasos sonrosados»), de *Theodora*, que ella convertía en un himno de beatitud: «Schlummert ein, ihr matten Augen» («Dormios, ojos fatigados»), de Bach, que, en la puesta en

escena inquietantemente evocadora de Sellars, ella cantaba ataviada con un sencillo camisón de hospital.

Estas interpretaciones eran el producto no de la intuición, sino de un trabajo consciente. Pedí a la mezzo Rebecca Ringle, a la que conocí en Marlboro, que analizara cómo funcionaba la voz de Lieberson. «Tenía un don innato para el fraseo», me dijo Ringle. «Es un buen instrumento, pero ella posee una gran técnica y un fraseo de superestrella, de un hermoso ser humano.» Las vocales son muy puras, observó Ringle, y quería decir que suenan de un modo muy parecido a como lo hacen en el habla cotidiana, en vez de ser estiradas y distorsionadas, como sucede a menudo en el canto clásico. «Cuando vi las cantatas de Bach de Sellars en Boston», dijo Ringle, «me quedé anonadada en una sección que cantó más piano de lo que pensaba que sería humanamente posible de entender, a pesar de lo cual comprendí todas y cada una de las palabras».

El encanto era simplemente el punto de partida. También podía comunicar pasión y dolor y un tipo temible de rabia. En la City Opera, su Jerjes, tan cautivador en su primera aparición, se lanzó a una diatriba tremebunda en «You are spiteful, perverse, and insulting» («Eres malvada, perversa y ofensiva»). En su interpretación de «La Anunciación», el aria central en el oratorio navideño *El Niño*, de John Adams, había un cierto elemento de profeta que predicaba en el desierto. Cuando interpretó la cantata *Phaedra (Fedra*J, de Benjamin Britten, con la Filarmónica de Nueva York, dejó a los oyentes paralizados en sus asientos con su aguda cantilena monocorde en «I stand alone» («Estoy sola»). Y como Irene, una cabecilla de los cristianos llamados al martirio en *Theodora,* convirtió su voz en una suerte de arma moral. Hay un DVD de la *Theodora* de Glyndebourne y el momento cumbre llega en el aria «Bane of virtue, nurse of passions [...] Such is, prosperity, thy name» («Azote de la virtud, alimento de las pasiones [...] Tal es, prosperidad, tu nombre»). En otras palabras, el dinero mata el alma. La frase *«thy ñame»* se canta dieciocho veces y, al final, la voz tiene ya sus ribetes dorados y se halla suspendida en lo alto como una espada flamígera.

Ninguna cantante moderna le ha hecho sombra en el Lamento de Dido. En una grabación con Nicholas McGegan y la Philharmonia Baroque comienza en una atmósfera de calma sobrenatural, uniendo las notas con un legato líquido. Las primeras repeticiones de la frase *«Remember me»* son delicadas, casi quiescentes. Pero cuando reaparece el grito, en la zona más aguda del registro, su voz se deshilacha un poco, de tal modo que hace aumentar la emoción de la escena. Cuando la secuencia se repite, el primer *«Remember me»* suena ligeramente más débil, más trémulo, mientras que el último es de repente más audaz, más operístico. Con la máxima economía, traza los diferentes estadios del dolor de Dido, y concluye su lamento con notas de un desafío radiante.

Tras haber recorrido todo el espectro, desde la serenidad angelical hasta la ira angelical, esta completísima cantante concluyó su carrera con una demostración muy humana de amor. Conoció a Peter Lieberson en el verano de 1997, con motivo del estreno de su ópera *Ashokas Dream (El sueño deAshoka)* en la Ópera de Santa Fe. Se enamoraron y posteriormente se casaron, y Lieberson empezó a componer con la voz de su mujer en mente. Con la reputación de ser un experto practicante de la técnica dodecafónica, Lieberson había llevado siempre en secreto su pasión por la sensual armonía tardorromántica. Yo asistí a una de las asignaturas que impartía en la universidad y recuerdo que un día pasó una hora o más sumergiéndose en el movimiento marcado Adagietto de la Quinta Sinfonía de Mahler, del que saboreaba cada retardo agridulce y cada tríada enriquecida. Cuando Lorraine Hunt entró en su vida, esa búsqueda del placer armónico pasó a ocupar el primer plano de su obra, aunque la música se mantuvo escrupulosamente fiel a su método.

Neruda Songs contiene algunas de las músicas más declaradamente líricas que ha producido ningún compositor estadounidense desde Gershwin. Se trata también de música valientemente personal y la elección de los poemas de Neruda parece estar dejando constancia de la fragilidad de la salud de Lorraine. La última canción, «Soneto XCII», comienza, desgarradoramente, con las palabras «Amor mío, si muero y tú no mueres». La música se centra en una melodía a modo de nana en Sol mayor, y posee la atmósfera de un inmóvil día de verano. La línea vocal concluye en un Si y, a continuación, las violas mantienen la misma nota durante dos partes lentas, como si estuvieran dando la mano a la cantante que llegó desde sus atriles. El compositor está también cogiéndole la mano. La última palabra es «Amor».

20 BIENAVENTURADOS SEAN LOS TRISTES

EL ÚLTIMO BRAHMS

El compositor Morton Feldman contó en cierta ocasión una anécdota sobre música y significado. «Dos tipos visitan a Haydn, dos periodistas de Colonia», dijo Feldman. «Le preguntan sobre piezas literarias, programáticas y contesta: "Sí", dice, "oh, escribí aquella obra que era un diálogo entre Dios y un pecador". Un gran tema, ¿no? Y ellos le preguntaron: "¿Cómo se llama la pieza?" Él contestó: "Se me ha olvidado."»

El chiste de Feldman —basado en un episodio de la biografía de Haydn— podría haberse contado al respecto de Johannes Brahms. Podría haber sido contado, de hecho, *por* Brahms. El titán de la música alemana, a quien Hans von Bülow situó junto con Bach y Beethoven en la liga de las «tres Bes», tenía un taimado sentido del humor e introdujo a menudo una pequeña variación sobre esa pequeña danza cargada de significado: un amago de revelar el secreto, un raudo paso atrás.

En 1879, Brahms escribió una carta típicamente artera al compositor y director de orquesta Vincenz Lachner, que le había inquirido sobre un pasaje de su Segunda Sinfonía. La obra es, ostensiblemente, una escena pastoral en la estival tonalidad de Re mayor, que se abre con llamadas de trompas a lo lejos y que se cierra con una desenfadada danza para orquesta. Pero sombras ominosas se deslizan bajo la superficie: acordes graves en los trombones y la tuba, acres disonancias en cadencias arcaicas. ¿Por qué semejantes *«düstren lugubren Tone»* («tonos lúgubres y sombríos») al comienzo de una obra rebosante de luz, quería saber Lachner? Brahms contestó:

Su primera entrada, sin embargo, me pertenece y no puedo prescindir de ella, ni tampoco de los trombones. Si hubiera de defender este pasaje, tendría que extenderme en detalles. Debería confesar, dicho sea de paso, que soy una persona profundamente melancólica, que negras alas baten constantemente por encima de nosotros, que —quizá de manera no del todo inintencionada— en mis obras esta Sinfonía va seguida de un pequeño tratamiento a partir del gran «Warum?» [el motete *Warutn ist das Licht gegeben dem Mühseligen? (¿Por qué se da la luz a quien está penando?)]*. Si no lo conoce, se lo enviaré. Arroja las necesarias e intensas sombras sobre la risueña Sinfonía y aclara quizás esos timbales y trombones.

En este punto, Vincenz Lachner y todos nosotros, mientras leemos por encima de su hombro, estamos pensando: «¡Ajá! ¡El Maestro está revelando secretos!» La Segunda Sinfonía posee un subtexto, y se trata de la desesperación de Job, un anhelo blasfemo de la muerte o, dicho al pie de la letra, un «diálogo entre Dios y un pecador». A continuación Brahms se ríe con ganas: «¡Y, sobre todo, no se tome tampoco este pasaje demasiado en serio o de una manera demasiado trágica!» Y continúa describiendo una disonancia pasajera en los compases finales del movimiento como «un sonido voluptuosamente hermoso» que «surge con la mayor lógica posible: a partir enteramente de sí mismo».

En otras palabras, todo es cuestión de técnica. Cosas como nubes negras y luz en la oscuridad y diálogos con Dios son golosinas que se tiran a los niños musicales. Cuando nos hacemos mayores, la música se bastará por sí sola. Brahms repitió más o menos la broma en una carta a su editor sobre el motete *Warum?* y la pieza que lo acompaña, *O Heiland, reifi die Himmel auf (Oh, Salvador, abre el cielo).* Propuso, en aras de ahorrar espacio, el siguiente anuncio: «Motetes de Joh. Br., o debajo: núm. 1 *Warum? (¿Por qué?)* núm. 2 *Oh!»*

No es tan fácil, sin embargo, olvidar ese batir de alas negras. Son como el oso polar de Dostoievski, aquél en el que se supone que hay que intentar no pensar. El mensaje a Lachner es revelador porque refleja un mecanismo del interior de la propia música. Brahms el escritor de cartas no sólo insinúa, y luego retira, significados presentes en su música; Brahms el compositor hace lo mismo. La Segunda Sinfonía comienza con una figura descendente y ascendente de tres notas, el núcleo temático de toda la obra. El párrafo inicial —cálido, pausado, suntuosamente orquestado— establece la atmósfera dominante de la sinfonía. Pero la música no tarda en perder impulso: la textura se adelgaza, la cuerda emprende una marcha descendente y ese cuarteto wagneriano encapuchado de trombones y tuba avanza sigilosamente por el escenario. La figura de tres notas suena sombríamente en la madera, mientras los timbales retumban por abajo. Brahms rompe así el ritmo narrativo convencional de un movimiento sinfónico. Adopta el tono de un contador de cuentos que da comienzo a su relato —«Érase una vez, cuando era joven...»— y a continuación se queda callado, abrumado por algún vago recuerdo.

Lo que sucede a continuación es igual de extraordinario. Tras arrojar un rayo de oscuridad en un mundo de luz, Brahms recupera la luz sin lucha alguna. Se encoge de hombros y vuelve a empezar. Regresa la tonalidad principal de Re mayor, aferrada con más firmeza al bajo, y florece el diseño de tres notas en una fluida y desenvuelta línea confiada a los violines. Es un «nuevo comienzo», por citar el libro *Late Idyll: The Second Symphony of*

Johannes Brahms (Idilio tardío: la Segunda Sinfonía de Johannes Brahms)› de Reinhold Brinkmann. Para Brinkmann, la música «oculta lo inescrutable como la dimensión profunda de una composición aparentemente asegurada». El estremecimiento regresa de forma periódica, y en la coda del movimiento casi se hace con el control: la cuerda y una trompa solista se pierden en una melancólica extensión de la primera idea. A renglón seguido, el viento irrumpe con un nuevo tema. Es una cancioncilla alegre y saltarina, que cita la canción del propio Brahms «Es liebt sich so lieblich im Lenze» («El amor es tan delicioso en primavera»). La música es tan ingenua como la letra: la sinfonía podría estar intentando levantar el ánimo, desechar una tristeza indefinible. Esto es quizá lo que Brahms ha estado queriendo decirnos todo el tiempo. Pero es la hora de acabar: la canción primaveral se disipa en un rápido diminuendo, como un grupo de juerguistas que se pierde por una calle vacía. En los últimos compases, las trompas vuelven al punto de partida, con los acordes iniciales alegres y tristes.

Brahms es una proposición compleja. Por un lado, puede que sea el más puramente clásico de los compositores, el que personifica el *ethos* modernizado del arte. No escribió nunca una ópera; desdeñaba el entusiasmo romántico por la autodramatización; cultivó formas antiguas del Clasicismo y el Barroco; destrozó docenas de sus propias obras en un esfuerzo aparente por dejar un cadáver exquisito para la posteridad. Richard Taruskin identifica a Brahms como un pionero de la manera de pensar histórica: «el primer gran compositor que creció dentro de nuestra moderna concepción de la "música clásica", y el primero que aprendió a hacerle frente». Si se pensara con la mentalidad de un fiscal, podría defenderse que Brahms inauguró la época de la música académica: la práctica de generar obras que están concebidas más para su disección por parte de los expertos que para el consumo popular.

Al mismo tiempo, es un artista intensamente personal, incluso confesional. Para quienes lo aman, es el más amigable de los compositores, el que habla al estado esencial de soledad en que todos nos encontramos antes o después. Se dirige a nosotros no con la voz divina de Bach, ni en un trance mozartiano o schubertiano, sino en más o menos igualdad de condiciones, como una mente atribulada que se compadece de otra. Una obra como la Segunda parece mostrar la propia lucha de Brahms, hora tras hora, para evitar una depresión paralizante. Digo parece, porque resta una incertidumbre. ¿Cuál podría ser el punto de vista del compositor en la escena callejera que he sugerido? ¿Es él el doliente que se queda solo, envuelto en tristeza? ¿O es uno de los juerguistas que no paran de reírse y se alejan bailando? ¿Somos nosotros los solitarios, los oyentes en medio de la oscuridad?

Todo gran compositor queda inmovilizado en una imagen fácilmente reproducible: Bach haciendo una mueca bajo su peluca, Mozart mirando

fijamente con su sonrisita, Beethoven con su cabello tempestuoso aferrando con firmeza una pluma. Brahms dio el paso de fabricar su propia iconografía: en 1878, a la edad de cuarenta y cinco años, se dejó crecer una espesa barba y se ocultó tras esos aparejos hasta el final de su vida. Con su melena plateada y su prominente tripa, Brahms parecía a veces un Santa Claus malhumorado, pero con más frecuencia tenía el aspecto de un profesor autoritario. La imagen fue de la mano del estereotipo de Brahms como un compositor serio y aburrido, un cautivo de la tradición. Gunther Schuller, en su libro *The Compleat Conductor (El director de orquesta completo),* escribe: «La idea que se tiene en muchos ámbitos de que la música de Brahms es pesada y ampulosa, bastante trasnochada, e incluso "académica", existe fundamentalmente porque la mayoría de las *interpretaciones* de su música son "pesadas" y "ampulosas", emocionalmente sobrecargadas.» Aunque Brahms está firmemente entronizado entre los clásicos, siguen encontrándose bolsas de resistencia, ecos del crítico francófilo Philip Hale, de Boston, que bromeó en una ocasión con que el Symphony Hall de Boston había de colocar carteles que dijeran salida en caso de Brahms.

Brahms procedía de un entorno humilde, aunque, como sucede con Verdi, se ha exagerado el alcance sus privaciones. Muchas biografías afirman que Brahms se crió en un barrio muy pobre, y que su padre, un músico humilde que tocaba en bandas, le obligaba a ganar dinero para la familia de diversas maneras poco agradables, como tocar el piano en tabernas de marineros y en burdeles. Se ha dicho que Brahms quedó marcado por la miseria de su niñez, hasta el punto de haber quedado «paralizado», por decirlo en el lenguaje de la psicojerga contemporánea.

Los estudiosos modernos han subrayado que el Gángeviertel, donde se crió Brahms, no se convirtió en una zona pobre e hiperpoblada hasta finales del siglo XIX, y que cuando él nació, en 1833, era un barrio obrero respetable. Parece que Brahms tuvo una niñez tranquila, bien protegida; que sus padres, aunque lejos de ser ricos, dedicaron todos sus recursos a su educación musical; y que los lugares en que tocó inicialmente —casas de hombres de negocios, restaurantes locales— no eran en absoluto poco agradables. Styra Avins, que ha editado y anotado meticulosamente las cartas de Brahms, señala que los primeros biógrafos del compositor «confundieron falta de dinero con falta de moral» y urdieron historias de sordidez y degradación.

Pero, ¿de dónde salieron esos bulos? Es posible que el propio Brahms contara alguna versión de ellos, añadiendo detalles a alguna situación que hubiera observado de pasada. Puede que mirara por una ventana de camino a una clase y que más tarde fantaseara con lo que estaba sucediendo al otro lado. El joven Brahms tenía una imaginación fértil: al igual que su colega Robert Schumann, mayor que él, se empapó de los cuentos de E. T. A. Hoffmann y los utilizó para dar forma a personalidades artísticas alternativas. Resulta significativo que Brahms emulara al solitario y medio loco Kapellmeister Kreisler, firmando cartas y composiciones con el nombre

«Johannes Kreisler Jr». Aun en el caso de que las historias que afirman que tocaba el piano en antros de marineros y que era acariciado por las prostitutas sean un invento de otros, siguen siendo interesantes. Nos recuerdan cuántas conjeturas inspiró inicialmente Brahms, aquel joven adorable con su largo cabello rubio.

La salida de Brahms del Gángeviertel fue casi surrealmente sencilla. Por medio del violinista húngaro Eduard Reményi conoció a Joseph Joachim, quien, como violinista y compositor, estaba llamado a convertirse en una importante figura de la música del siglo XIX. Joachim mandó a Brahms a ver a Liszt —un encuentro que se estropeó cuando el joven se durmió durante la Sonata en Si menor de este último— y también lo animó a visitar a Schumann. En agosto de 1853, Brahms emprendió un viaje a pie por el Rin, llegó sin ninguna prisa a la casa de los Schumann varias semanas después y les mostró varias de sus obras para piano. Poco después de que Brahms hubiera empezado a tocar, Schumann llamó a su mujer, la pianista Clara Schumann, y ambos escucharon transpuestos. Robert envió enseguida un breve artículo, titulado «Neue Bahnen» («Nuevos senderos»), a su antigua revista, la *Neue Zeitschrift für Musik (Nueva Revista de Música),* ensalzando a Brahms en términos no muy diferentes de aquellos con los que había obsequiado a Chopin hacía más de dos décadas («Quítense los sombreros, señores, ¡un genio!»). Después de alabar varias de las obras juveniles de Brahms, Robert escribió: «Parecía como si, rugiendo como un río, él uniera todas esas corrientes en una sola cascada, llevando el apacible arco iris sobre las impetuosas aguas, rodeadas en la ribera por mariposas y acompañadas por el canto de los ruiseñores.» Clara, por su parte, vio cómo era objeto de un encaprichamiento al que ella correspondió en términos emocionales, si bien la relación se mantuvo probablemente como algo platónico.

Una de las obras que Brahms tocó para los Schumann fue la Sonata para piano núm. 1 en Do mayor y, a pesar de exhibir los préstamos evidentes de un compositor principiante —el comienzo se hace eco de los acordes iniciales que avanzan a saltos por el teclado de la «Hammerklavier» de Beethoven—, se trata de una pieza con un acabado asombroso. El movimiento que anuncia con mayor claridad al Brahms venidero es el Andante, que adopta la forma de variaciones sobre una melodía folclorizante titulada «Verstohlen geht der Mond auf» («La luna asoma furtivamente»). (La melodía procede de la antología *Deutsche Volkslieder [Canciones populares alemanas],* de 1838-1840; se asemeja a la canción con la zanfona con que se cierra *Winterreise [Viaje de invierno],* de Schubert.) Después de dar al tema el pleno tratamiento romántico, Brahms añade un epílogo en el que transforma las frases iniciales en una translúcida meditación bachiana, con un diseño cromático entretejido en las voces interiores y con la nota Do sonando como un bordón en el bajo. A un tiempo erudita y delicada, esta música posee la voz de alguien considerablemente más maduro. Desde el principio, Brahms poseyó el alma de una persona mucho mayor.

El panegírico de Schumann dio notoriedad a Brahms; la sonata y una colección de canciones se publicaron antes de que terminara el año, y les siguieron rápidamente otras obras. Inevitablemente, el ascenso repentino de este joven desconocido suscitó ciertas dosis de escepticismo, envidia y hostilidad. Brahms conoció enseguida sus primeros sinsabores, especialmente cuando el Primer Concierto para piano cosechó un rotundo fracaso en Leipzig en 1859. En una carta dirigida a Joachim, Brahms ofreció una descripción de ese concierto en clave de humor negro —«Al final tres manos intentaron caer lentamente una sobre otra, pero en ese momento, sin embargo, un siseo perfectamente perceptible procedente de todas partes impidió semejante demostración»— y luego de ecuanimidad. «Creo que es lo mejor que te puede pasar; te obliga a poner en orden tus pensamientos y aumenta tu valor. Estoy simplemente experimentando y sigo andando a tientas.» El elogio de Schumann le procuró a Brahms la confianza para avanzar a su propio ritmo. Hizo posible el extraordinario refinamiento de la producción de madurez de Brahms. Le compró tiempo.

Schumann se retiró enseguida de escena, de un modo inquietantemente truculento. En febrero de 1854 intentó suicidarse arrojándose al Rin; murió dos años después, en un manicomio. La causa de su locura, según sugiere el diario de un médico, fue la sífilis. Puede que Brahms estuviera al tanto de la naturaleza de la enfermedad de su mentor, y que lo tuviera en cuenta. En enero de 1857, menos de seis meses después de la muerte de Schumann, Brahms escribió a Joachim ensalzando un libro titulado *Autopreservación: un tratado médico sobre las dolencias y desórdenes de los órganos degenerativos de resultas de los hábitos solitarios*, *los excesos juveniles o la infección,* y poco después escribió a Clara Schumann con el consejo de que las pasiones son «excepciones o excesos» que «deben rehuirse». (Estaba hablándose, sin duda, más a sí mismo que dirigiéndose a ella.) Volvió al tema en 1873: *«La memoria de Schumann es para mí algo sagrado.* El artista noble, puro, sigue siendo para mí un modelo y difícilmente me será permitido amar a un ser humano mejor, y ojalá que tampoco nunca tenga que ver llegar un destino tan terrible desde una cercanía tan espantosa y padecerlo al mismo tiempo como aquí lo he hecho.»

«Cercanía» es la palabra crucial: Schumann pasó a ser una persona muy cercana a él y luego hubo de sufrir cómo era arrancado de su vida. No mucho tiempo después del intento de suicidio, Brahms empezó a esbozar una sonata para dos pianos, que habría debido convertirse en una sinfonía en Re menor. El primer movimiento de esa obra acabaría dando lugar al primer movimiento del Primer Concierto para piano. Joachim insinuó en una ocasión que el brutal comienzo del Concierto —un palpitante Re grave seguido de una figura en Si bemol mayor que suena como una cuchillada— es una descripción de

Schumann cuando se tiró al Rin. Jan Swafford, el más sagaz de los biógrafos recientes, explica en términos musicales por qué esta imagen resulta convincente: el oído espera que Re sea la tónica de una tríada de Re menor, y cuando resulta ser la nota intermedia de una tríada de Si bemol mayor, el efecto es discordante, desorientador, vertiginoso. En términos técnicos, el acorde es una inversión; en términos programáticos, equivale a tirarse de cabeza.

Otra pista para dar con el significado de este prólogo tremendamente chocante se encuentra enterrada en el bajo. Después del aterrador Re, que se mantiene durante diez compases, se repite el anguloso tema inicial, esta vez sobre un Do sostenido en el bajo, un semitono más grave. Luego reaparecen elementos de las frases finales del tema —trinos escalofriantes, grandes saltos interválicos— por encima de notas progresivamente más graves (Do natural, Si natural, Si bemol), antes de que la crisis amaine sobre un tranquilizador La. Las notas conforman una escala cromática descendente, un *basso lamento.* Y pertenecen a la misma tonalidad de Re menor, con sus tintes trágicos, hacia la que gravitó históricamente el lamento, sobre todo en la obertura de *Don Giovanni* y el primer movimiento de la Novena de Beethoven. El motivo reaparece al comienzo del desarrollo, y de nuevo en la reexposición, partido pero conservando aún intacto su aire colosal. En la coda se desplaza hacia el tiple y centellea espectralmente en el viento. En el sublime Adagio posterior, vuelve a emerger el Re a modo de bordón, pero se queda impasible en vez de descender. Hacia el final, la nota grave se mantiene durante seis compases lentos mientras la parte de piano, que sugiere momentáneamente un coro de Bach, se adorna con las filigranas de diseños cromáticos descendentes. La tensión del primer movimiento desaparece, sustituida por ese aire de consuelo a altas horas de la noche que puede que sea el principal regalo de Brahms a la raza humana.

Estos motivos cargados —bordón, lamento, coro bachiano— reaparecen en *Ein deutsches Requiem (Un réquiem alemán),* la obra maestra vocal y orquestal de Brahms de 1868. Lo escribió en memoria de su madre, con Schumann aún en su mente; el segundo movimiento, que pone música al texto bíblico «Denn alies Fleisch, es ist wie Gras» («Porque toda la carne es como hierba») procede también de la sonata para dos pianos que tomó forma después del intento de suicidio de Schumann. En temas religiosos, Brahms fue siempre un agnóstico; aunque su intención fue con seguridad escribir una obra religiosa que agradara al público alemán temeroso de Dios, se limitó al empleo de una mezcla idiosincrásica de pasajes del Viejo y el Nuevo Testamentos, omitiendo toda mención a Jesucristo por su nombre. El primer movimiento combina el segundo verso del Sermón de la Montaña —*«Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden»* («Bienaventurados los que sufren, porque ellos serán consolados»— con parte del Salmo 126: *«Die mit Tránen saen, werden mit Freuden ernten»* («Quienes siembran con lágrimas, cosecharán con alegría»). El movimiento comienza con la nota Fa,

como un latido en los violonchelos y contrabajos y sonando en las trompas. A continuación parte de los violonchelos dibujan un descenso cromático. La figura de llanto se entreteje cuidadosamente a lo largo de todo el movimiento subsiguiente y reaparece de un modo ritualista, neobarroco.

Brahms había estado lamentándose todo el tiempo sobre la carga del pasado, al tiempo que reflexionaba sobre su confrontación inevitable con el fantasma de Beethoven. *«Ich werde nie eine Sinfotiie komponieren!»* («¡No compondré *jamás* una sinfonía!»), dijo pocos años después de terminar *Ein deutsches Requiem. «Du hast keinen Begriff davon, wie es unsereinem zu Mute ist, wenn er immer so einen Riesen hinter sich marschieren hórt»* («No tienes idea de lo terrible que es para alguien como yo oír a un gigante semejante caminando por detrás de ti»). Sin embargo, en 1876, acabaría naciendo una sinfonía. Comienza en una atmósfera de increíble penumbra, con una misma nota plantada una vez más en el bajo y líneas que se separan a uno y otro lado de ella: los violines serpentean hacia arriba mientras que las violas descienden por la misma escalera que toman los violonchelos al comienzo del Réquiem. La secuencia evoca el coro inicial de la *Pasión según san Mateo* de Bach —«Kommt, Ihr Tóchter, helft mir klagen» («Venid, hijas, ayudadme en mis lamentos»)—, en el que una forma de cuña musical rodea una misma nota repetida. Bach coloca una penetrante disonancia en su segundo compás; Brahms va más lejos, y hace que un acorde de Fa sostenido menor salido de ninguna parte rechine contra la fundamental, un Do. Añádase a esto una melodía por arriba que oscila de forma vacilante, casi tambaleándose, al margen de las barras de compás, y el escenario resultante es no menos perturbador que el del comienzo del Primer Concierto para piano.

A partir de aquí, la Primera Sinfonía de Brahms se atiene a un argumento heroico-romántico bastante convencional. Al igual que la Novena de Beethoven, atraviesa estadios de lucha y reflexión para conseguir una victoria final. Hay incluso un tema tarareable a modo de himno. (Cuando alguien señaló la semejanza entre éste y la «Oda a la Alegría», Brahms contestó: «Cualquier asno se da cuenta al momento.»)

La sinfonía es un logro descollante, pero su emulación de Beethoven suena, de alguna manera, un poco huera. El problema no es que Brahms no pueda alegrarse; su catálogo contiene muchas páginas bañadas por el sol. Es que la narración hacia delante y hacia arriba, *per aspera ad astra*, va en contra de su personalidad, en la que felicidad y tristeza se alternan de forma impredecible y la realidad emocional se sitúa en algún terreno intermedio. La Segunda Sinfonía, con sus danzas y sombras, es más fiel a su naturaleza. Cuando, en el *finale* de la Primera, Brahms llega por fin al triunfo que demanda la plantilla de Beethoven, los engranajes siguen sin encajar con suavidad. La dicha completa y absoluta en Do mayor dura aproximadamente un minuto.

Tras producir las obras llamadas a marcar una época que se esperaban de él, Brahms abandonó el modo monumental. En los años inmediatamente posteriores al fiasco de Leipzig de 1859 se concentró, significativamente, en la música de cámara —los dos primeros cuartetos con piano y el Primer Sexteto de cuerda— y escribió también numerosas canciones, dúos, cuartetos vocales, piezas para piano a cuatro manos y otras piezas adecuadas para los hogares inteligentes de clase media. Su modelo principal puede que no fueran ni Beethoven ni Schubert, cuya música estudió con toda atención. (El comienzo cromático del Cuarteto en Sol de Schubert reaparece en el cuarto movimiento de la Serenata núm. 2 de Brahms.) O quizá perseguía fundir el lirismo natural de Schubert con el desarrollo laborioso de motivos relativamente breves por parte de Beethoven. Todo el primer movimiento del Cuarteto con piano en Sol menor deriva de la sencilla figura de cuatro notas con la que comienza (sexta menor ascendente, tercera menor descendente, segunda menor ascendente). Estas obras ya no son *«verschleierte Sinfonien»* («sinfonías encubiertas»), como dijo Schumann al respecto de la Primera Sonata para piano; son completas en sí mismas. Mundos angostos pero profundos.

El arma secreta de Brahms es el ritmo. La música clásica del siglo XIX no se valora generalmente por su invención rítmica —los compositores solían escribir una indicación de compás de 4/4 al comienzo de una obra, ponían un pulso en movimiento e intentaban sostener grandes estructuras por medios armónicos—, pero Brahms prestó una estrecha atención a la ciencia del pulso. Él mismo se empapó de los ritmos elementales de la música folclórica y llenó centenares de páginas de papel manuscrito con arreglos de canciones folclóricas alemanas. Más importante aún es que, en la década de 1860, se dispuso a escribir danzas húngaras para piano a cuatro manos, abriéndose a una vena zíngara (y conquistando con ello un amplio público popular). Su música de madurez está plagada de acentos sincopados, temas que se retrasan una parte o que van por delante, desenfadados polirritmos de tres contra dos o tres contra cuatro. El Cuarteto con piano en Sol menor concluye con un Rondo alia Zingarese que evoca precisamente la exuberancia de una banda nupcial zíngara. «Lo que perseguía Brahms era crear una tensión, un juego de tira y afloja, por así decirlo, entre el ritmo y la frase que se oyen realmente, por un lado, y el pulso métrico subyacente, por otro», escribe Gunther Schuller. En los modernos conservatorios clásicos existe la desdichada rutina de desdeñar el estudio del ritmo, Como demuestra Schuller con escrupuloso detalle, los juegos de Brahms en torno al pulso se difuminan de forma rutinaria en los conciertos y en las grabaciones.

Había una veta ideológica en el modo de autopresentarse Brahms en las décadas de 1860 y 1870. Con su obsesión por la música de cámara, su premeditado clasicismo, sus ritmos incisivos y su pesimismo apenas oculto (toda la carne es como hierba, ciertamente), estaba separándose de la «Nueva Escuela Alemana» de Liszt, Wagner y sus aliados, que hablaban de la «música del futuro» e insistían en la necesidad de nuevas formas. La aparición

de esa barba profesoral, dos años después de la Primera Sinfonía, parecía confirmar el papel de Brahms como alguien que estaba al cuidado de algo. Resulta fácil, sin embargo, exagerar la diferencia entre el joven Brahms y el posterior. Su música se volvió, en todo caso, con el paso de los años, más obsesionada por los sueños, más «juvenil». Sus obras juveniles son las más académicas y sus obras posteriores, las más fantásticas. En un aforismo de Novalis que Brahms copió en sus cuadernos puede encontrarse un hermoso epígrafe para su carrera: *«Unser Leben ist kein Traum, aber es solí und wird vielleicht einer werden»* («Nuestra vida no es ningún sueño, pero debería serlo y puede que acabe por serlo»).

Brahms no se ajustaba a ningún tipo social, ni al conservador ni al bohemio. Creía en la nación alemana y en la sabiduría de la clase media, pero tenía una propensión hacia la errabundez, albergaba simpatía por los marginados (en una cena brindó por la victoria de Toro Sentado en Little Bighorn), suscribía firmemente las ideas liberales vienesas y sentía un desprecio sin ambages por los antisemitas. «¡El antisemitismo es demencial!», explotó cuando resultó evidente que Karl Lueger iba a ser el alcalde de Viena. En política musical, proclamó —es cierto— la supremacía del pasado, pero estaba respondiendo a un mercado musical que ya había cambiado a favor del canon «clásico». Consciente del amor que su público sentía por la tradición, compuso teniendo en mente cuáles eran los conocimientos de aquél. Su música se ajusta a modelos canónicos al tiempo que también los subvierte, afirmando un moderno yo escéptico.

La relación de Brahms con Wagner fue deliciosamente compleja. En la década de 1870, los dos compositores representaban polos opuestos de la música alemana, el clasicista y el futurista. Todo el mundo tenía que responder a la pregunta *«Brahmsianer oder Wagnerianer?»*. El principal aliado crítico de Brahms, Eduard Hanslick, publicó páginas y páginas de antiwagnerismo en la *Neue Freie Presse* de Viena; Wagner respondió arremetiendo contra un compositor innombrado pero fácilmente reconocible que se disfrazaba «mañana con la peluca del *Aleluya* de Haendel, y en otro momento como un intérprete de czardas judío». Aun así, Brahms se preocupó de alabar a su rival. Tuvo durante algunos años el manuscrito original de la versión de París de la escena en el Venusberg de *Tannhäuser*, y cuando Wagner le pidió que se la devolviera, Brahms accedió a hacerlo sólo si podía tener otra partitura que la reemplazara. *Das Rheingold (El oro del Rin),* el prólogo del *Ring (Anillo),* llegó por correo y Brahms escribió a su autor lo siguiente: «Doy, naturalmente, las gracias mejores y más pertinentes todos los días a la obra misma: aquí la tengo a mi lado, no desaprovechada. Quizás esta parte incita de entrada a un estudio menos exhaustivo del que demanda toda su gran obra: este Oro del Rin pasó, sin embargo, especialmente por sus manos y ojalá que la Valquiria irradie su belleza brillantemente para que eclipse su ventaja ocasional.» El tono es amistoso, aunque cabe imaginar a Wagner dándole vueltas a cada una de las palabras de estas frases. Una

posible traducción: el *Ring* acabará por ser extraordinario, aunque no cabría imaginarse nunca algo así después de no ver otra cosa que acordes de Mi bemol mayor en la primera página.

Lo que llama la atención de esta carta es que Brahms se muestra sencillamente cándido sobre sus reacciones encontradas a la música de Wagner. Su honestidad en momentos así era tanto entrañable como exasperante. Dejó pasar a menudo la oportunidad para la frase fácil, que soluciona los problemas; la brusquedad de sus cartas le acarreó un sinfín de malentendidos y puso contra las cuerdas a varias amistades. Sus relaciones más íntimas estuvieron erizadas de tensiones y rupturas. Podía ser insensible, desconsiderado, nada comprensivo. Resulta doloroso leer cómo reprende a Joachim por no haber logrado ser el compositor que auguraba ser, como si palabras así hubieran podido servir de alguna ayuda. Es horrible leer cómo sermonea sin ninguna consideración a Clara Schumann —uno de los nombres más destacados del piano de su tiempo y una compositora de un talento considerable— sobre el rumbo y el progreso de su carrera. Pero no pretendía seguramente infligir dolor de forma gratuita. Querer controlar a los demás con una exhibición de poder no era lo suyo. La compositora británica Ethel Smyth dijo: «[Brahms] sabía de su propia valía —¿qué gran creador no la conoce?—, pero en su fuero interno era uno de los hombres más profundamente modestos que he conocido.» En una época de megalomanía wagneriana, Brahms adoptó una visión democrática del papel del artista. «El arte es una república», escribió a Clara. «No confieras a un artista un rango superior y no exijas de los artistas menores que lo vean como alguien superior, como un cónsul.»

De los numerosos pasajes contenidos en las cartas que transmiten una imagen práctica y realista de Brahms, mi preferida es una nota que el compositor envió a su padre en 1867 y en la que le daba instrucciones deliciosamente pedantes para el viaje que iba a realizar de Hamburgo a Viena (con un cambio de trenes en Berlín): «Si continúas camino directamente en Berlín, debes coger un coche de caballos hasta la otra estación de tren. Un policía entrega el vale a la salida. Antes de viajar de noche, lo que resulta práctico por el calor, bebe un vaso de grog para que duermas bien. Pero llévate pocas cosas [...]. *Nada de puros*, nada nuevo, nada por lo que te hagan pagar impuestos. En mi casa encontrarás de todo lo imaginable.» Aquí tenemos, en esencia, la Vida de Brahms.

Los compositores suelen ganar fuerza con el paso de los años. Mientras que a otras formas artísticas les sienta de maravilla la pasión juvenil, la técnica de composición —una labor dura, cumulativa, un proceso solitario de ensayo y error— se afila generalmente con el discurrir del tiempo. En su vejez, determinados compositores alcanzan un estado de gracia terminal en el que incluso ideas desechables irradian un halo de inevitabilidad, como briznas de

nubes iluminadas en el crepúsculo. Resulta difícil pensar en otra forma artística donde tantos logros cimeros —*Die Kunst der Fuge* de Bach, los últimos cuartetos de Beethoven, *Saint François d'Assise* de Messiaen— lleguen, o casi, al concluir el día. La lógica de la locura por la juventud del mercado popular dificulta considerablemente que figuras no clásicas consigan el mismo tipo de transfiguración al final de sus carreras, aunque Duke Ellington, Johnny Cash, Sarah Vaughan y Bob Dylan, entre otros, han mostrado que la edad puede encontrar su voz.

De cuando en cuando, un teórico musical intenta determinar qué tienen en común las obras de última época, con resultados interesantes pero turbios. En 1937, Theodor W. Adorno escribió un ensayo titulado «Spätstil Beethovens» («El estilo tardío de Beethoven»), en el que aventuraba la idea de que las obras de última época son «no redondas, sino llenas de surcos, incluso desgarradas; suelen prescindir de la dulzura y, ácidas y llenas de espinas, rechazan la mera delectación». Esto resulta bastante adecuado para los espectrales últimos cuartetos de Shostakovich, o para los *Requiem Canticles* de Stravinsky, o para la densísima espesura de *Parsifal* de Wagner, pero difícilmente explica la carga sexual de *Vincoronazione di Poppea (La coronación de Popea),* de Monteverdi, o el espacioso arrobamiento de *Theodora,* de Haendel, o el resplandor de los *Vier letzte Lieder (Cuatro últimas canciones),* de Richard Strauss. Algunas obras de última época consolidan conquistas juveniles; otras crean algo nuevo en direcciones diferentes. Liszt, cuando tenía alrededor de setenta años, empezó a escribir algo que se parecía a música atonal, para consternación de Wagner, que pensaba que su amigo había entrado de lleno en la senilidad.

Verdi constituye quizás el caso más asombroso de todos. En *Falstaff* se hizo con el control de un género —la ópera cómica— que anteriormente le había procurado frustraciones y supo infundirle con ello una nueva hondura psicológica. Cuando, en el último acto, Falstaff llega al parque de Windsor, a punto de ser engañado y alegremente humillado, cuenta las campanadas de la medianoche —«*Una... due... tre... quattro....*»— y hay un presagio musical del abatimiento que se apodera de Falstaff al final del *Henry IV, Part II* de Shakespeare *(«We have heard the chimes at midnight*» [«Hemos oído las campanadas a medianoche»]). El anciano canta una única nota mientras una extraña bruma de acordes gira a su alrededor. El momento pasa fugazmente, como sucede con este tipo de momentos en el último Verdi, pero transmite la sensación de que está abriéndose un abismo.

La dificultad de describir el estilo de última época de Brahms —el compositor murió de cáncer de hígado en 1897, a un mes de su sexagésimo cuarto cumpleaños— es que incluso en su juventud fue un maestro del tono crepuscular. En cierto modo, todo Brahms es último Brahms. En *Late Idyll,* Reinhold Brinkmann dedica muchas páginas a la penetrante melancolía de Brahms, que parece a un tiempo personal y filosófica. Se halla enraizada en la soledad que el compositor eligió para sí mismo, o que le vino impuesta por su

timidez y su temor a las situaciones sociales imprevisibles. Sólo en un estado de aislamiento, en ráfagas de trabajo incesante, podía obtener la pureza que buscaba. En un sentido más amplio, estaba indicando la desaparición de una edad dorada. Como dice Brinkmann, Brahms estaba obsesionado por la sensación de ser una de esas personas que llegan tarde, un rezagado en la sucesión musical que se extendía de Bach a Mozart y proseguía hasta Beethoven y Schubert. Al igual que el pequeño Hanno en *Buddenbrooks (Los Buddenbrook),* de Thomas Mann, Brahms trazó eficazmente una línea abajo del todo del árbol musical familiar: después de él ya no habría nada más.

Estaba, por supuesto, absolutamente equivocado. Encontró la horma de su zapato cuando salió a pasear un día con Gustav Mahler, el joven y exaltado modernista austríaco. Brahms lanzó una diatriba contra todo lo que era nuevo y futurista en la música, y afirmó que las últimas obras verdaderamente hermosas ya habían sido compuestas. Cuando dijo esto, los dos hombres se encontraban en un puente sobre un río. Mahler, con ganas de broma, señaló hacia un remolino que se había formado al azar en el agua y exclamó: «¡Mire, Doctor! ¡Mire!» Brahms preguntó: «¿Qué pasa?» Mahler contestó: «Ésa es la última ola.» Brahms le premió con una ruda sonrisa. Es normal que la música —admitió— no tenga ni un final ni un principio. No obstante, Brahms marcó el final de una cierta línea; después de él, el clasicismo vienés se apagó suavemente y el lenguaje de la música se fracturó en una Babel de dialectos enfrentados.

En caso de haber un estilo brahmsiano tardío, éste parece asomar en la Tercera Sinfonía, que fue escrita en el verano de 1883. Wagner había fallecido varios meses antes y, en la sinfonía, Brahms se inclina en varias ocasiones ante el mago de Bayreuth: la música del Venusberg flota antes del segundo tema del primer movimiento; acordes indagadores, tristanescos, suenan en el viento unos doce compases antes del final del primer movimiento; y un estudioso afirma que oye *Gótterdämmerung (Ocaso de los dioses)* cerca del final del Andante. Pero puede que la verdadera historia sea que Brahms está enfrentándose de nuevo al fantasma de Beethoven, poniendo ahora sus propias condiciones. Cuando Beethoven alcanzó el número tres, Beethoven dio rienda suelta a la *Heroica*, la sinfonía más poderosa escrita hasta la fecha. Brahms, en su Tercera, se desentiende del papel de héroe. La sinfonía comienza con un tema amplio, casi ampuloso, confiado a los violines, que avanza sobre el público como olas del océano. A punto de cerrarse el *finale*, el tema reaparece, pero se le confiere un halo en pianissimo, como si estuviera representando la supresión del deseo. Al igual que Wagner, Brahms había leído lo que había escrito Schopenhauer sobre la renuncia del yo, pero mientras que los gestos de autoabnegación de Wagner parecen siempre un poco fingidos —te das cuenta del poder que ha quedado contenido—, los de Brahms se perciben como algo perfectamente natural.

Esto no quiere decir que Brahms se volviera pasivo. Dos obras camerísticas en modo menor concebidas en el verano de 1886 —el Tercer Trío con piano y

la Tercera Sonata para violín y piano— recuerdan a las obras tumultuosas de décadas atrás. Es más frecuente, sin embargo, que Brahms tienda hacia el comedimiento. Varios movimientos de las piezas camerísticas de última época tienen títulos que contienen la palabra *«grazioso»*, o con gracilidad, que no era siempre un valor muy preciado en las industrializadas últimas décadas del siglo XIX. En los movimientos lentos especialmente, Brahms se alejó del gigantismo de la época. En estos años, Antón Bruckner estaba escribiendo movimientos lentos adagio que se prolongaban durante veinte minutos o más, y que llevaban a menudo la indicación *«feierlich»*, o solemne. También produjo una serie de adagios en sus últimos años, pero evitó el carácter absorto, extático, que, como observa la musicóloga Margaret Notley, solía asociarse a las ideas del sentimiento de tristeza típicamente alemán. En cambio, en el Quinteto de cuerda en Sol mayor y en el Quinteto con clarinete, Brahms incorporó de forma significativa un aspecto de la manera de tocar zíngara: la práctica de «dejar que un solista emerja del grupo y toque una improvisación elaborada», en palabras de Notley. Las impresiones zíngaras eran habituales en los movimientos rápidos y vehementes, no tanto en los adagios, en los que se suponía que el compositor estaba hablando desde el corazón.

De un carácter incluso más íntimo son las cuatro colecciones de composiciones breves para piano: las Fantasías op. 116, los Intermezzos op. 117 y las Piezas para piano op. 118 y op. 119. El título Intermezzo encabeza nada menos que catorce de las veinte piezas de esta serie. Brahms era sin duda consciente de la dilatada historia del término; puede que se remontara mentalmente hasta el Renacimiento, cuando las producciones teatrales en las cortes de Florencia y Ferrara se veían intercaladas por *intermedii*, interludios musicales que se volvieron cada vez más elaborados y que dieron lugar al arte de la ópera. Los Intermezzos de Brahms tienen poco de operísticos, pero son, en cierto sentido, dramas en miniatura, demasiado intrincados armónicamente y esquivos emocionalmente como para ser tenidos por piezas ocasionales. Se decantan hacia tonalidades sombrías con muchos bemoles o sostenidos: Mi bemol menor, Si bemol menor, Do sostenido menor. La armonía suele tener un carácter laxo, lo cual justifica teóricamente la afirmación de Arnold Schoenberg, en su ensayo «Brahms the Progressive» («Brahms el progresivo»), de que el último Brahms anticipó la llegada de un «lenguaje musical sin restricciones», esto es, el del propio Schoenberg. El Intermezzo en Si bemol menor, op. 117 núm. 2, evita de manera casi neurótica la tríada tónica en estado fundamental. Schoenberg llevó a cabo juegos similares en las obras que escribió justo antes de su salto a la atonalidad.

El más grande de los Intermezzos, el op. 117 núm. 1, es, sin embargo, el más sencillo en apariencia. La escritura es lo bastante sencilla como para que incluso un mal pianista pueda tocar toda la pieza sin incidentes. En una de sus características bromas confesionales, Brahms dijo que los Intermezzos podrían denominarse «“Cantad nanas sobre mi dolor” núms. 1, 2 y 3» y el

comienzo del núm. 1 incorporó una cita de una colección de canciones folclóricas de Herder: *«Schlafsanft mein Kind, schlaf sanft und schon*!» («¡Duerme dulcemente, mi niño, duérmete ya dulcemente»). (El poema es una traducción de la antigua canción escocesa «Lady Anne Bothwells Lament» [«El lamento de Lady Ane Bothwell»): *«Balow, my babe, lye still and sleipe / It grieves me sair to see thee weipe»* [«Arrorró, mi niño, cállate y duerme / Me parte el corazón verte llorar»].) El texto alemán encaja con el ascenso y descenso de la melodía inicial, como percibió Max Kalbeck, el devoto biógrafo de Brahms. Sin embargo, las negras alas de la depresión rondan en lo alto y se extienden de par en par en el centro de la pieza, cuando la música vira hacia Mi bemol menor. Arpegios lentos en la mano izquierda llegan hasta extremos peligrosamente graves en el bajo y, en un momento dado, tocan el Do más grave del teclado. La nota repica como una campana desde cualquiera que sea la iglesia desconocida que Brahms eligiera para su fe plagada de dudas. A continuación regresa el material en modo mayor, nostálgicamente engalanado con figuras de semicorcheas, y sus frases conclusivas se rompen con suspiros palpables. Para Mitsuko Uchida, Schubert es la música que oiremos al morir; para mí, es ésta.

El tono meditabundo que ondea sobre tantas obras del último Brahms se encuentra en gran medida ausente de la Cuarta Sinfonía, en la que el compositor se despidió de la forma que tantos problemas le había causado. No sería descabellado detectar un dejo de ironía en la despedida de Brahms. La sinfonía comienza con serenidad, sin fanfarrias. El primer tema, una figura en los violines dispuesta en torno a terceras descendentes, es tan despreocupado como para parecer pedestre: es como si Brahms apartara la cortina de una sinfonía que ya hubiese iniciado su curso. Aquí encontramos otro de sus efectos antibeethovenianos, lo contrario de los gestos abruptos, que buscan llamar la atención, con que se abren la *Heroica* y la Quinta Sinfonía, aunque, como señala Raymond Knapp, las terceras descendentes son un eco lejano y extraño de las famosas cuatro notas con que da comienzo la Quinta.

El material deliberadamente sencillo de la Cuarta de Brahms —alguien ingenioso escribió debajo de las ocho notas del primer tema: *«Es fiel... ihm wie... der mal... nichts ein»* («Una vez más no se le ocurrió nada»)— se convierte en el complemento ideal para los episodios de variación habituales. Brahms transforma también su material por medio de la alteración del contexto. El primer movimiento sigue la sagrada estructura de forma sonata de la tradición clásica vienesa: exposición, en la que el primer y el segundo tema se despliegan en tonalidades vecinas; desarrollo, en el que se elaboran los temas principales; y reexposición, donde reaparecen los temas, con sus tonalidades ahora alineadas. Aquí, sin embargo, cuando el tema en terceras hace su esperado regreso, lo oímos primero en una forma apagada,

ralentizada, «helada» (por citar al estudioso Walter Frisch); y entre cada frase titubeante hay un estremecimiento interminable en la cuerda, como el viento al atravesar unas ruinas. Luego reaparece el primer tema, en el apacible tempo original, en la relajada instrumentación original y en el centro de la frase. Es un golpe cinematográfico, una transición abrupta. Y es un efecto al que resulta casi imposible hacer justicia en la interpretación. Brahms está utilizando frases en el sentido literario: fragmentos del habla se detienen y se retoman, con emociones inexpresables implícitas en los silencios.

En el movimiento lento, la armonía toma un sesgo hacia lo antiguo, con la escala de Mi mayor alterada para asemejarse a modos medievales y renacentistas. Como observa Notley, este tipo de arcaísmos, que surgen con mucha frecuencia en el último período de Brahms, son característicos del estilo tardío tal y como lo definió Adorno: sugieren una alienación del presente o una posición fuera del flujo del tiempo. Sin embargo, en línea con su práctica madura, Brahms se abstiene de crear una atmósfera adagio sombría y pesante. El movimiento lleva la indicación Andante moderato: un tempo de paseo moderado. (Muchos directores modernos lo alargan, ay, hasta los doce minutos o más de duración, evidentemente bajo la impresión de que Brahms debe de haber tenido algo enormemente grave e importante que decir en el movimiento lento de su última sinfonía.) En ese mismo espíritu, el Scherzo, marcado Allegro giocoso, avanza disparado de un modo alegre, como si estuviera olvidándose adrede de los enigmas del primer movimiento y apartando sus ojos del inminente y draconiano *finale*.

En el último movimiento llega el quid de la obra, y puede que de toda la carrera de Brahms. Frisch, en su libro sobre las sinfonías de Brahms, lo llama «quizás el movimiento sinfónico más extraordinario escrito en la época postbeethoveniana y premahleriana». Lleva la indicación Allegro energico e passionato: rápido, enérgico, apasionado. Comienza con una furiosa exposición en la madera y el metal: acordes atronantes construidos en torno a un tema de ocho notas que asciende nota a nota y luego desciende de forma brusca. Durante el resto del movimiento este tema se repite en el estilo *ostinato*, a través de treinta variaciones y una coda. Brahms ha abandonado la flecha del tiempo y ha regresado al Barroco cíclico. El movimiento es en realidad una chacona en todo excepto el nombre: sabemos que Brahms se sintió inspirado directamente por la chaconne final de la Cantata núm. 150 de Bach, «Meine Tage in den Leiden / endet Gott dennoch in Freuden» («A mis días entre aflicciones / Dios les pondrá fin pese a todo en medio de la alegría»). Knapp defiende también que la Ciacona en Mi menor de Buxtehude sirvió de modelo. Y pueden caber pocas dudas de que la atmósfera sombríamente enérgica del movimiento es muy deudora de la Ciaccona en Re menor para violín solo de Bach, que Brahms había transcrito para piano (tocado sólo con la mano izquierda). «En un solo pentagrama, para un pequeño instrumento, el hombre escribe todo un mundo de profundísimos pensamientos y poderosísimos sentimientos», escribió Brahms a Clara

Schumann cuando le envió ese arreglo. «Si quisiera imaginar cómo habría podido hacer y acoger yo mismo esa pieza, sé a ciencia cierta que una agitación y una conmoción abrumadoras me habrían hecho enloquecer.»

Al adentrarse en el territorio de la locura, Brahms deconstruye sus modelos incluso mientras se encuentra copiándolos. Tiende a mantener el tema fuera del bajo, de modo que en ocasiones hay que hacer un gran esfuerzo para oírlo. Y, como demuestra Frisch, la forma de chaconne se encuentra recubierta por una forma sonata tradicional. Forma sobre forma, capa sobra capa: la música transmite la impresión de que no es una persona enloquecida quien está lanzando una apasionada diatriba, sino que es una arquitectura enloquecida la que lo hace. Brahms está reflexionando a buen seguro sobre el pasado musical, pero es posible que esté hablando también de sus contemporáneos: adopta el atuendo de los antiguos para dar un sermón sobre la música del presente. El movimiento podría haber llevado la mordaz dedicatoria que Mahler puso en un manuscrito del Rondo-Burleske, el Scherzo de su Novena Sinfonía: «Meinen Brüdern in Apoll» («A mis hermanos en Apolo»).

En el centro llega un respiro: un solo entrecortado, a modo de lamento, para flauta y, un poco después, una procesión fúnebre para coros de madera y metal. Éste es también, en el análisis de Frisch, el segundo tema de la forma sonata. La secuencia del metal —encabezada por otro trío de trombones— huele a *Tannhauser*, la obra sobre la que Brahms y Wagner mantuvieron su disputa epistolar. Pero la solemnidad se ve enseguida trastocada por una virulenta reexposición del tema principal, un eco amplificado de ese momento traumático en la Ciaccona de Bach en el que el modo mayor se ensombrece para dar paso al menor. Mientras los acontecimientos se aceleran hacia su conclusión, Brahms empieza a tratar el motivo con una cierta perversidad. Su incesante movimiento ascendente agita recuerdos de las figuras diabólicamente saltarinas de Mozart en la escena del infierno de *Don Giovanni*. Es sólo ya en los últimos compases cuando Brahms nos deja oír lo que ansiamos de forma subliminal: un grandioso movimiento contrario, descendente, una especie de lamento fortissimo en el bajo.

Reinhold Brinkmann ve el *finale* de la Cuarta como un ejercicio de negación filosófica. Cita al director de orquesta Félix Weingartner: «No puedo evitar aquí imaginarme al destino inexorable empujando implacablemente una gran creación, ya se trate de un solo individuo o de todo un pueblo, hacia su hundimiento [...]. La conclusión de este movimiento, inflamado por una tragedia estremecedora, es una auténtica orgía de la destrucción, un equivalente espantoso del paroxismo de alegría al final de la última sinfonía de Beethoven.» Brinkman piensa de inmediato en *Doktor Faustus,* de Thomas Mann, una novela en la que se dice que el compositor ficticio Adrián Leverkühn ha «revocado» la «Oda a la Alegría» de Beethoven. Pero puede que esto sea ir demasiado lejos. Brahms no era ningún iconoclasta: su respeto por la tradición era absoluto. Su temible furia al final de la Cuarta puede que tenga que ver con su determinación para mantener viva la tradición. La

música del futuro, insinúa, debe filtrarse a través del lenguaje heredado. Premoniciones de la espectral orquestación de Schoenberg, Berg y Webern —la atomización de la orquesta en timbres flotantes— muestran la necesidad de una negociación entre pasado y futuro. Y el tono no es del todo trágico. Aquí hay alegría en la oscuridad, un placer animal en la violencia. En la primera variación, el metal, los timbales y la cuerda producen un ruido curioso —*¡rrrrrRUH! rrrrrRUH*!—, como el rugido de un perro adormilado.

¿Qué es lo que evoca el movimiento, si no es el triunfo de la oscuridad? Me pregunto si se trata, de alguna manera, de una respuesta final a la pregunta planteada en los años posteriores a la muerte de Schumann. Job preguntó: ¿por qué se da la luz? ¿Por qué seguir? ¿Lo que tenemos es mejor que la muerte? En todas sus obras de última época, Brahms podría estar contemplando ese problema. En los Intermezzos ensalza la soledad. En las obras de cámara para clarinete —dos sonatas, un trío, el quinteto con resonancias zíngaras— valora la camaradería, las largas conversaciones en medio de la noche. En los *Vier ernste Gesange (Cuatro cantos serios*), basados en textos bíblicos, ve que «todo es vanidad» y se entrega a la «fe, esperanza y amor». En la Cuarta Sinfonía, sin embargo, habla con los tonos de un estruendo racionalizado, como si estuviera leyendo en voz alta a partir del texto de la respuesta desdeñosa a Job del propio Dios: «¿Por dónde se va a la casa de la luz? ¿Y dónde moran las tinieblas? [...] ¿Has entrado en los depósitos de la nieve? ¿O has observado los graneros del granizo [...]?»

El radiante terror de las obras de Dios encuentra un análogo en un *tour de forcé* de estilos pasados y presentes. Ahí van sucediéndose todos juntos, chaconne y lamento, Bach y Wagner, coral y melodía folclórica, banda de pueblo y orquestación protomodernista. El *finale* de la Cuarta de Brahms es un *Gótterdammerung* en nueve minutos, un apocalipsis en tiempo estricto, historia musical despojada hasta el extremo. En el centro no hay nada, el vacío gris que el primer movimiento reveló en dos o tres fogonazos temblorosos. Todo él parece una convincente demostración de la máxima de Nietzsche según la cual la vida sin música sería un error.

NOTAS

PRÓLOGO

«Escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura»: Alan P. Scott explora la procedencia de esta cita en www.pacifier. com/~ascott/they/tamildaa.htm (consultado el 7 de diciembre de 2009).

«una variante específica»: Bruno Nettl, «Music», en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2a ed., ed. Stanley Sadie (Macmillan, 2001), vol. 17, p. 427.

1. ESCUCHA ESTO

Este capítulo es una versión ampliada de un artículo que apareció en *The New Yorker* el 16 de febrero de 2004.

«Se venden menos discos clásicos»: James Goodfriend, «Losing Touch», *Stereo Review*, vol. 23, núm. 6 (diciembre de 1969), pp. 54, 56.

«La crisis económica»: Alfred Wallenstein, «Plan for Self-Help; A Conductor Gives His Idea of How Orchestras Might Solve Problems», *The New York Times*, 10 de diciembre de 1950.

«La *asistencia a los conciertos es escasa»*: Hans Heinz Stuckenschmidt, «Mechanical Music», en *The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Antón Kaes, Martin Jay y Edward Dimendberg (University of California Press, 1994), p. 598.

«la muerte de la música clásica»: Charles Rosen, Critical Entertainments: Music Oíd and New (Harvard University Press, 2000), p. 295.

«melancolía, que crecía en ocasiones»: *Charles O'Connell, notas a la grabación del Concierto para violín de Chaikovski interpretado por Jascha Heifetz con Fritz Reiner y la Sinfónica de Chicago (RCA Victor LM 2129).*

«Se ha asestado una puñalada»: Leonard Bernstein, *The Infinite Variety of Music* (Simón and Schuster, 1966), pp. 198-199.

«Amo la vasta superficie»: Cari Nielsen, *Living Music*, trad. ing. de Reginald Spink (Hutchinson, 1953), p. 40.

los procedimientos para despedir. John Butt, Music Education and theArt of Performance in the Germán Baroque (Cambridge University Press, 1994), p. 17.

«no queriendo sonar ya a nuestros oídos»: Hans-Joachim Schulze, ed., Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra, trad. de Juan José Carreras (Alianza, 2001), p. 144.

«ya en mitad»: Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas*, trad. de Miguel Sáenz

(Muchnik, 1991), p. 92.

«Aunque la mayoría se encontraban»: James H. Johnson, Listening in Paris: A Cultural History (University of California Press, p. 9.

Walt Whitman recurrió a la ópera: Véase la sección 26 de «Song of Myself» («Canción de mí mismo»).

«el primer clásico que ha habido»: Johann Nikolaus Forkel, On Johann Sebastian BacKs Life, Genius, and Works, en David, Mendel y Wolff, The New Bach Reader, p. 420.

«si el arte»: Ibid., p. 420.

«patrióticos admiradores»: Ibid., p. 418.

«Después del primer acto»: Cosima Wagner, *Cosima Wagner s Diaries,* vol. 2, ed. Martin Gregor-Dellin y Dietrich Mack, trad. ing. de Geoffrey Skelton (Harcourt Brace Jovanovich, 1980), pp. 894,898.

«carácter monumental»: Richard Wagner, *Selected Letters of Richard Wagner,* ed. y trad. ing. de Stewart Spencer y Barry Millington (Norton, 1988), p. 210.

«Kinder! macht Neues!»: Richard Wagner y Franz Liszt, *Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt,* vol. 1, ed. Erich Kloss (Breitkopf amp;Hártel, 1910), p. 179.

«Las nuevas obras no triunfan»: Jan Swafford, Johannes Brahms: A Biography (Knopf, 1997), p. 190.

«contrariados cuando ven»: William Weber, *The Great Transformaron of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms* (Cambridge University Press, 2008), p. 259. Para estadísticas sobre conciertos en Leipzig, véase p. 171.

«La música puede pronto llegar»: Wayne M. Senner, Robin Wallaing. de Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, 2005), pp. 504-505,706.

«matar a la novia»: Margarita Mazo, «Stravinsky's *Les Noces* and Russian Village Wedding Ritual», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 43, núm. 1 (primavera de 1990), pp. 99142. Véase especialmente el ejemplo 8.

Se han documentado lamentos comparables: Véanse János Sipos, Dávid Somfai Kara y Éva Csáki, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe,* trad. ing. de Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, 2001), p. 43; Elizabeth Tolbert, «The Musical Means of Sorrow: The Karelian Lament Tradition» (tes. doc., University of California, Los Angeles, 1988), p. 174; «Funeral Music» en la grabación *Indian Music of the UpperAmazon* (Smithsonian Folkways FW04458); y Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2a ed. (University of Pennsylvania Press, 1990), pp. 86-111.

«Viene del primer llanto»: Federico García Lorca, Poema del cante jondo 1921 (Alianza, 1994), p. 156.

«Eh, el viento está soplando»: Vargyas, Folk Music of the Hungarians, pp. 407,669.

Peter Kivy [...] defiende: Peter Kivy, Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions (Temple University Press, 1989), pp. 71-83.

«no meros signos»: John Stevens, Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350 (Cambridge University Press, 1986), p. 303.

«las intenciones y pasiones»: Oliver Strunk y Leo Treitler, eds., *Source Readings in Music History*, ed. rev. (Norton, 1998), p. 387 [Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida. Tres libros sobre la vida,* trad. de Marciano Villanueva, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006].

«utilizar armonías alegres y ritmos rápidos»: Gioseffo Zarlino, *On the Modes*, trad. ing. de Vered Cohén (Yale University Press, 1983), p. 95.

«Si [el tema] fuera lamentable»: Thomas Morley, A Plain and Easy Introduction to Practical Music (Randall, 1771), p. 202.

«Al hablar sin una boca», «melancolía agradable»: Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy,* vol. 2 (Dent, 1932), pp. 116, 118 *[Anatomía de la melancolía,* trad. de Ana Sáez Hidalgo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002].

«Son sin duda agradables las lágrimas»: Peter Holman, Dowland, «*Lachrimae*» (1604) (Cambridge University Press, 1999), p. 52.

«los sonidos musicales pueden evocar»: Patel, Music, Language, and the Brain, p. 319.

«no asistentes a conciertos con conciencia cultural»: Rebecca Winzenried, «Stalking the Culturally Aware Non-Attender», Symphony*, enero-febrero de 2004, pp. 26-32.*

2. CHACONA, LAMENTO, WALKING BLUES

«nombres que el demonio»: Maurice Esses, Dance and Instrumental Diferencias in Spain During the 17th and Early 18th Centuries, vol. 3 (Pendragon, 1994), p. 131.

«de las Indias a Sevilla»: Thomas Walker, «Ciaccona and *passacaglia*: Remarks on Their Origin and Early History», *Journal of the American Musicological Society,* vol. 21, núm. 3 (otoño de 1968), p. 302.

«Entren, pues, todas las ninfas»: Miguel de Cervantes, *Obra completa*, vol. 2, ed. Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (Centro de Estudios Cervantinos, 1994), p. 771.

«Vida bona»: Richard Hudson, *passacaglia* and Ciaccona: From Guitar Music to Italian Keyboard Variations in the 17th Century (UMI, 1981), pp. 6-8.

«Un sarao de la chacona»: Texto tomado de *Villancicos y Danzas Criollas*, grabación de Hespérion XXI y La Capella Reial de Catalunya, dirigidos por Jordi Savall (Alia Vox 9834).

las autoridades religiosas le habían advertido: Jodi Campbell, Monarchy, Political Culture, and Drama in Seventeenth-Century Madrid: Theater of

Negotiation (Ashgate, 2006), pp. 50-51.

«lascivas», «deshonestas»: Louise K. Stein, «Eros, Erato, Terpsíchore and the Hearing of Music in Early Modern Spain», *Musical Quarterly,* vol. 82, núms. 3/4 (otoño-invierno de 1998), p. 661.

«Considero que la música»: Igor Stravinsky, *Chroniques de ma vie* (Denoél/Gonthier, 1962), p. 63.

Los psicólogos han comprobado: Aniruddh D. Patel, *Music, Language, and the Brain* (Oxford University Press, 2008), p. 314.

el pueblo mafa de Camerún: Thomas Fritz *et al,* «Universal Recognition of Three Basic Emotions in Music», *Current Biology,* vol. 19, núm. 7 (abril de 2009), pp. 573-576.

«Se provoca una visión de la tumba»: Robert Müller-Hartmann, «A Musical Symbol of Death», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, núm. 8 (1945), p. 201.

«Transfórmame en un arco iris»: Béla Bartók, *Rumanian Folk Music,* vol. 2, ed. Benjamín Suchoff (Martinus Nijhoff, 1967), p. 647; la traducción inglesa se encuentra en el vol. 3, p. 561.

«Ay de mí»: Lajos Vargyas, Folk Music of the Hungarians, trad. *ing. de Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, 2005), pp. 504-505,706.*

«matar a la novia»—. Margarita Mazo, «Stravinsky's *Les Noces* and Russian Village Wedding Ritual», *Journal of the American Musicological Society*, vol. 43, núm. 1 (primavera de 1990), pp. 99142. Véase especialmente el ejemplo 8.

Se han documentado lamentos comparables: Véanse János Sipos, Dávid Somfai Kara y Éva Csáki, *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe*, trad. ing. de Judit Pokoly (Akadémiai Kiadó, p. 43; Elizabeth Tolbert, «The Musical Means of Sorrow: The Karelian Lament Tradition» (tes. doc., University of California, Los Angeles, 1988), p. 174; «Funeral Music» en la grabación *Indian Music of the UpperAmazon* (Smithsonian Folkways FW04458); y Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2a ed. (University of Pennsylvania Press, 1990), pp. 86-111.

« Viene del primer llanto»: Federico García Lorca, *Poema del cante jondo 1921* (Alianza, 1994), p. 156.

«Eh, el viento está soplando»: Vargyas, Folk Music of the Hungarians, pp. 407, 669.

Peter Kivy [...] defiende: Peter Kivy, Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions (Temple University Press, 1989), pp. 71-83.

«no meros signos»: John Stevens, Words and Music in the Middle Ages: Song, Narrative, Dance and Drama, 1050-1350 (Cambridge University Press, 1986), p. 303.

«las intenciones y pasiones»: Oliver Strunk y Leo Treitler, eds., *Source Readings in Music History*, ed. rev. (Norton, 1998), p. 387 [Marsilio Ficino, *Tres libros sobre la vida. Tres libros sobre la vida,* trad. de Marciano

Villanueva, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 2006].

«utilizar armonías alegres y ritmos rápidos»: Gioseffo Zarlino, *On the Modes,* trad. ing. de Vered Cohén (Yale University Press, 1983), p. 95.

«Si [el tema] fuera lamentable»: Thomas Morley, A Plain and Easy Introduction to Practical Music (Randall, 1771), p. 202.

«Al hablar sin una boca», «melancolía agradable»: Robert Burton, *The Anatomy of Melancholy,* vol. 2 (Dent, 1932), pp. 116, 118 *[Anatomía de la melancolía,* trad. de Ana Sáez Hidalgo, Asociación Española de Neuropsiquiatría, 1997-2002].

«Son sin duda agradables las lágrimas»: Peter Holman, Dowland, «*Lachrimae*» (1604) (Cambridge University Press, 1999), p. 52.

«los sonidos musicales pueden evocar»: Patel, Music, Language, and the Brain, p. 319.

«El mundo se ha vuelto triste»: Oscar Wilde, «The Decay of Lying», en *Complete Works of Oscar Wilde* (Perennial Library, p. 983 *[La decadencia de la mentira: una observación,* trad. de María Luisa Balseiro, Siruela, 2007].

envenenado con arsénico: Francesco Mari, Aldo Polettini, Donatella Lippi y Elisabetta Bertol, «The Mysterious Death of Francesco I de' Medici and Bianca Cappello: An Arsenic Murder?», *BMJ*, núm. 333 (23-30 de diciembre de 2006), pp. 1299-1301.

«anonadar al espectador con su grandeza»: Skip Sempé, «La Pellegrina», ensayo incluido en su grabación de *La Pellegrina* con la Capriccio Stravagante Renaissance Orchestra y el Collegium Vocale Gent (Paradizo 0004).

«nueva manera de canto»: Strunk y Treitler, Source Readings in Music History, pp. 659-662.

«gran iceberg sumergido»: Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music, vol. 1, The Earliest Notations to the Sixteenth Century (Oxford University Press, 2005), p. 619.

«una narración del flujo»: Alexander Silbiger, «On Frescobaldi's Re-creation of the Chaconne and the Passacaglia», en *The Keyboard in Baroque Europe: Musical Performance and Reception*, ed. Christopher Hogwood (Cambridge University Press, 2003), p. 18.

«Zefiro torna, e di soavi odori»: Texto sacado de la grabación de los Dúos completos de Monteverdi, vol. 1, con II Complesso Barocco dirigido por Alan Curtís (Virgin Classics 45293).

«emblema del lamento»: Ellen Rosand, «The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament», *Musical Quarterly,* vol. 65, núm. 3 (julio de 1979), p. 349.

«la ópera tal y como la conocemos»: Ellen Rosand, Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre (University of California Press, 1991), p. 1.

«una exteriorización de sentimientos»: Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (University of Minnesota Press, 1991), p. 89.

Véase también Suzanne G. Cusick, «Re-Voicing Arianna (and Laments): Two Women Respond», *Early Musky* vol. 27, núm. 3 (agosto de 1999), pp. 437-449.

«un dejo de lo sobrenatural»: Wendy Heller, Emblems of Eloquence: Opera and Womerís Voices in Seventeenth-Century Venice (University of California Press, 2003), p. 101.

un estudio académico de Rose Pruiksma: Rose A. Pruiksma, «Music, Sex, and Ethnicity: Signification in Lully's Theatrical Chaconnes», en *Gender, Sexuality, and Early Music,* ed. Todd M. Borgerding (Routledge, 2002), pp. 227-248.

«De ces beaux Ténébreux»: Ibid., p. 233.

«avanzan con una fuerza implacable»: Wüfirid Mellers, Franfois Couperin and the French Classical Tradition (Dover, 1968), p. 202.

«no operística» «más bien incitar»: Hans T. David, Arthur Mendel y Christoph Wolff, eds., The New Bach Reader: A Ufe of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents (Norton, 1998), p. 105 [Hans-Joachim Schulze, ed.,Johann Sebastian Bach. Documentos sobre su vida y su obra, trad. de Juan José Carreras (Alianza, 2001), p. 140].

«con su gracia»: Ibid., p. 161.

«el solitario violinista»: Susan McClary, Reading Music: Selected Essays (Ashgate, 2007), p. 334.

«rasgueos repetidos»: Alexander Silbiger, «Bach and the Chaconne», *The Journal ofMusicology,vo\.* 17, núm. 3 (verano de 1999), p. 375.

«Algunas de estas incursiones»: Ibid., p. 384. Véase también Raymond Erickson, «Secret Codes, Dance, and Bach's Great "Ciaccona"», *Early Music America,* vol. 8, núm. 2 (2002), pp. 34-43.

Martín Lutero vilipendiaba: Véase el "Sermón von der Betrachtung des heiligen Leidens Christi", de Martín Lutero (1519). Eric Chafe, en *Tonal Allegory in the Vocal Music of J. S. Bach* (University of California Press, 1991), pp. 134-140, defiende que «Weinen, Klagen» esta modelado a partir de ese sermón.

«El ciclo del tiempo se ha tensado en una flecha»: Karol Berger, Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity (University of California Press, 2007), p. 176.

«La lira de Orfeo abrió las puertas»: E. T. A. Hoffmann, «Review of Beethoven's Fifth Symphony», en *E. T. A. Hoffmann s Musical Writings: «Kreisleriana», «The Poet and the Composer», Music Criticism,* ed. David Charlton, trad. ing. de Martyn Clarke (Cambridge University Press, 1989), p. 236.

«en la que se encuentra el siguiente Crucifixus»: Lewis Lockwood, Beethoven: The Music and the Life (Norton, 2003), p. 406.

Alexander Poznanski ha demostrado: Véase Alexander Poznansky, Tchaikovsky's Last Days: A Documentary Study (Clarendon, 1996).

Así lo defendió Stefan Wolpe: Véase Martin Zenck, "Reinterpreting Bach in

the Nineteenth and Twentieth Centuries", en *The Cambridge Companion to Bach*, ed. John Butt (Cambridge University Press, 1997), pp. 240-250.

«Me quedé muy impresionado»: Gyórgy Ligeti, observaciones en el Simposio de Teoría y Musicología, Conservatorio de Nueva Inglaterra, 9 de marzo de 1993.

Richard Steinitz [...] *lo define*: Richard Steinitz, *Gyórgy Ligeti: Music of the Imagination* (Northeastern University Press, 2003), p. 294. Véase también Steinitz, «Weeping and Wailing», *Musical Times,* vol. 137, núm. 1842 (agosto de 1996), pp. 17-22; y David Metzer, *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-first Century* (Cambridge University Press, 2009), pp. 144-162.

«rápido, exuberante, apasionado»: Steinitz, Ligeti, p. 340.

«la música más extraña que había oído nunca»: W. C. Handy, Father ofthe Blues: An Autobiography (Da Capo, 1991), p. 74.

cantos de los pueblos ewe y yoruba: Gilbert Rouget, «Un chromatisme africain», *L'Homme,* vol. 1, núm. 3 (1961), pp. 32-46.

como señala Peter Williams: Peter Williams, The Chromatic Fourth During Four Centuries of Music (Clarendon, 1997), pp. 237-238.

Como señala Everett: Walter Everett, «Pitch Down the Middle», en *Expression in Pop-Rock Music: Critical and Analytical Essays,* 2.a ed., ed. Walter Everett (Routledge, 2008), p. 150. Véase también Everett, *Foundations ofRock: From «Blue Suede Shoes» to «Suite: Judy Blue Eyes»* (Oxford University Press, 2009), pp. 275-276.

«absoluta y completamente loco»: Will Shade, «Dazed and Confused: The Incredibly Strange Saga of Jake Holmes», *Perfect Sound Forever*, septiembre de 2001, www.furious.com/perfect/ jakeholmes.html (consultado el 21 de agosto de 2009). Holmes siguió aplicando su talento a la publicidad, escribiendo solo o en colaboración melodías de anuncios tan conocidas como «Be All That You Can Be» («Sé todo lo que puedas ser»), «Be a Pepper» («Sé un Pepper»), y «Raise Your Hand If You're Sure» («Levanta tu mano si estás seguro»).

3. MÁQUINAS INFERNALES

Este capítulo incorpora partes de dos artículos para *The New Yorker.* «The Record Effect» («El efecto del disco»), 6 de junio de 2005, y «The Well-Tempered Web» («La red bien temperada»), 22 de octubre de 2007. Además de las obras citadas más abajo, he consultado Michael Chanan, *Música Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism* (Verso, 1994); Timothy Day, *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History* (Yale University Press, 2000) *[Un siglo de música grabada,* trad. de María Jesús Mateo, Alianza, 2002]; Evan Eisenberg, *The Recording Angel: Music, Records, and Culture from Aristotle to Zappa,* 2ª ed. (Yale University Press, 2005); Simón Frith, *Performing Rites: On the Valué of Popular Music* (Harvard University Press, 1996); Roland Gelatt, *The*

Fabulous Phonograph: From Edison to Stereo (Appleton-Century, 1965); David Suisman, Selling Sounds: *The Commercial Revolution in American* Music (Harvard University Press, 2009); y Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture o fListening in America*, 1900-1933 (MIT Press, 2002).

«Estas máquinas parlantes»: «Statement of John Philip Sousa», Arguments Before the Committee on Patents of the House ofRepresentatives on H. R. 19853, to Amend and Consolídate the Acts Respecting Copyright (Government Printing Office, 1906), p. 24.

«Está acercándose el momento»: Emily Thompson, «Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877-1925», *Musical Quarterly,* vol. 79, núm. 1 (primavera de 1995), p. 139.

«El canto del ruiseñor»: John Philip Sousa, «The Menace of Mechanical Music», *Appletoris Magazine*, núm. 8 (septiembre de 1906), p. 279.

Glenn Gould [...] *predijo:* Glenn Gould, «The Prospects of Recording», en *The Glenn Gould Reader,* ed. Tim Page (Vintage, p. 331 [Escritos *críticos,* trad. de Bernardette Wang, Turner, 1989].

«aniquilaría el tiempo y el espacio»: Thomas A. Edison, «The Phonograph and Its Future», *The North American Review,* núm. 262 (mayo-junio de 1878), p. 536.

«Un amigo podría cantarnos por la mañana»: Ibid., p. 533.

«con el acabado de un piano»: William Howland Kenney, Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945 (Oxford University Press, 1999), p. 51.

«La diferencia entre lo que oímos normalmente»: Greg Miiner, Perfecting Sound Forever: An Aural History of Recorded Music (Faber and Faber, 2009), p. 67.

«El timbre de la orquesta es tan real»: Howard Taubman, «Records: Kubelik Leads Modem Selections on Mercury Label», *The New York Times, 25* de noviembre de 1951.

«distracción del público»: Colin Symes, Setting the Record Straight: A Material History of Classical Recording (Wesleyan University Press, 2004), p. 74.

«Me pregunto si llegará un día»: Miiner, Perfecting Sound Forever, p. 54.

Jack Mullin: Ibid., p. 114.

Clinton Heylin, un experto en Dylan, señala: Clinton Heylin, Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960-1994 (St. Martin s, *p. XI.)*

«Escuchar un cedé»: Milner, Perfecting Sound Forever, p. 195.

Como cuenta Jeff Chang: Jeff Chang, Cant Stop Worít Stop: A History ofthe Hip-Hop Generation (St. Martin’s, 2005), pp. 7-85.

la reflexión que hace Benjamín sobre la pérdida: Walter Benjamín, «The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility», segunda y tercera versiones, en *Walter Benjamín: Selected Writings, Volume*

3,1935-1938, ed. Howard Eiland y Michael W. Jennings, trad. ing. de Edmund Jephcott, Howard Eiland y otros (Harvard University Press, 2002), p. 119 *[La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. de Alfredo Brotons, Abada, 2008]; y *Walter Benjamín: Selected Writings, Volume 4, 1938-1940,* ed. Howard Eiland y Michael W. Jennings, trad. ing. de Edmund Jephcott y otros (Harvard University Press, 2003), p. 268.

«una unidad más eficaz»: Gould, *The Glenn Gould Reader*, pp. 334-335 *[Escritos críticos*, trad. de Bernardette Wang, Turner, 1989].

«efectos del fonógrafo»: Mark Katz, Capturing Sound: How Technology Has Changed Music (University of California Press, 2004), pp. 3-7,146.

Katz propone: Ibid., pp. 85-98. Para más información sobre el tema del vibrato, véanse Styra Avins, «Performing Brahms's Music: Clues from His Letters», y Clive Brown, «Joachim's Violin Playing and the Performance of Brahms's String Music», en *Performing Brahms: Early Evidence of Performance Style*, ed. Michael Musgrave y Bernard D. Sherman (Cambridge University Press, 2003), pp. 11-47, 48-98 [«La ejecución violinística de Joachim y la interpretación de la música para instrumentos de cuerda de Brahms», trad. de Luis Gago, *Quodlibet,* núm. 29 (2004), pp. 30-75].

«Los músicos que oyeron por primera vez»: Robert Philip, Performing Music in the Age of Recording (Yale University Press, 2004), P25.

«Salvarse del desastre»: Ibid., p. 17.

«se balancea a uno y otro lado del pulso»: Ibid., p. 110.

«muerte de la tradición»: Will Crutchfield, «What Is Tradition?», en *Fashions and Legacies in Nineteenth-Century Italian Opera,* ed. Roberta Montemorra Marvin y Hilary Poriss (Cambridge University Press, 2010), p. 248.

«La máquina no es»: Katz, Capturing Sound, pp. vii, 190.

«Los miembros del público musical»: David Hajdu, Heroes and

Villains: Essays on Music, Movies, Comics, and Culture (Da Capo, 2009), p. 166.

«En música, como en todo»: Benjamin Boretz, «Interface Part II: Thoughts in Reply to Boulez/Foucault: "Contemporary Music and the Public"», en *Perspectives on Musical Aesthetics,* ed. John Rahn (Norton, 1994), p. 123.

«Aquel domingo de invierno»: Hans Fantel, «Sound: Poignance Measured in Digits», *The New York Times*, 16 de julio de 1989.

4. LA TORMENTA DEL ESTILO

Este ensayo apareció en *The New Yorker* el 24 de julio de 2006.

«Tan hipersensible como la pólvora»: Michael Kelly, Reminiscences of Michael Kelly, of the King's Theatre, and Theatre Royal Drury Lañe, Including a Period ofNearly Half a Century; With Original Anecdotes of Many Distinguished Persons, Political, Literary, and Musical, vol. 1 (Henry

Colburn, 1826), p. 257.

«genio tan infrecuente»: Derek Beales, «Joseph II, Joseph(in) ism», en *The Cambridge Mozart Encyclopedia*, ed. Cliff Eisen y Simón P. Keefe (Cambridge University Press, 2006), p. 239.

«la aristocracia vienesa»: Emily Anderson, trad. ing. y ed., *The Letters of Mozart and His Family,* 3a ed. (Norton, 1985), p. 814.

«el Prodigio más extraordinario»: Stanley Sadie, Mozart: The Early Years, 1756-1781 (Oxford University Press, 2006), p. 62.

«milagro [...] *que Dios permitió»:* Ibid., p. 140.

«personas así sólo vienen al mundo»: Anderson, The Letters of Mozart and His Family, p. 814.

«tan orgulloso [...] *como un babuino», «extremadamente engreído»:* Ibid., p. 739. [Wolfgang Amadeus Mozart, *Cartas,* trad. de Miguel Sáenz, Muchnik, 1991, p. 161].

«Creo que está tramándose algo»: Ibid., p. 532. [Cartas, ibid., p. 88].

la biografía de John Rice: John A. Rice, Antonio Salieri and Vien-
nese Opera (University of Chicago Press, 1998).

«el muy habilidoso Kapellmeister Salieri»: Anderson, The Letters of Mozart and His Family, pp. 938-939.

«negros pensamientos»: Ibid., p. 917. Para sensaciones de frialdad y vacío, véanse pp. 943,963-964 *[Cartas,* ibid., p. 238,277-278].

«el verdadero objetivo final»: Ibid., p. 907. [Cartas, ibid, p. 226].

«Lo controlan dos preceptos opuestos»: Ibid., p. 816.

«Otros grandes compositores han expresado»: Nicholas Kenyon, The Pegasus Pocket Guide to Mozart (Pegasus, 2006), p. 283.

«sonido de la pérdida de la inocencia»: *Scott Burnham, «On the Beautiful in Mozart», en* Music and the Aesthetics of Modernity: Essays, *ed. Karol Berger y Anthony Newcomb (Harvard University Press, 2005), p. 49.*

«Mozart as a Working Stiff»: Neal Zaslaw, «Mozart as a Working Stiff», en *On Mozart,* ed. James M. Morris (Cambridge University Press, 1994), pp. 102-112.

«ansia de dominar» «tintes eróticos»: Maynard Solomon, *Mozart: A Life* (HarperCollins, 1995), p. 11.

«Todo tu propósito»: Robert Spaethling, ed. y trad. ing., Mozarfs Letters, Mozart's Life: Selected Letters (Norton, 2000), p. 192.

Ruth Halliwell: Ruth Halliwell, The Mozart Family: Four Lives in Social Context (Clarendon, 1998).

«Donde hay abundancia de dinero»: Anderson, The Letters of Mozart and His Family, p. 545.

«En lo que atañe a las intrigas»: Ibid., p. 676.

«el amor, la dicha, la satisfacción física y espiritual»: David Cairns, Mozart and His Operas (University of California Press, 2006), p. 68.

«conmovedora, aterradora y extraordinariamente inusual»: Anderson, The Letters of Mozart and His Family, pp. 666, 700.

«Los Conciertos son una cosa intermedia»: Ibid., p. 833 [Cartas, ibid, p. 201].

«puntos de partida»: Ulrich Konrad, «Compositional Method», en Eisen y Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia,* p. 107.

«evolucionó avanzando por líneas sonoras»: Hermann Abert, *W. A. Mozart*, ed. Cliff Eisen, trad. ing. de Stewart Spencer (Yale University Press, 2007), p. 45.

«No existe ningún motivo real»: Sadie, Mozart, p. 479.

Scott Burnham señala: Burnham, «On the Beautiful in Mozart», p. 44.

«se ve el temblor, la vacilación»: Anderson, The Letters of Mozart and His Family, p. 769 [Cartas, ibid., p. 172].

«cuatro tipos de ritmo completamente diferentes»: Charles Rosen, The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven, ed. rev. (Norton, *p. 286* [El estilo clásico, *trad. de Elena Giménez, Alianza, 2006].*

«sentimientos de una desgracia inminente»: Julián Rushton, *Mozart* (Oxford University Press, 2006), p. 220.

«genio sensual»: Daniel Herwitz, «Kierkegaard Writes His Opera», en *The Don Giovanni Moment: Essays on the Legacy of an Opera,* ed. Lydia Goehr y Daniel Herwitz (Columbia University Press, 2006), p. 134.

«Un bon vivant»: E. T. A. Hoffmann, «Don Juan», en *Hoffmanns Werke in drei Banden*, vol. 1 (Aufbau, 1979), p. 25.

«este conflicto entre los poderes divinos»: Ibid., p. 25.

como observa Michael Noiray. Michael Noiray, «Don Giovanni», en Eisen y Keefe, *The Cambridge Mozart Encyclopedia,* pp. 145-147.

«el destino que se ve subrayado»: Peter Williams, The Chromatic Fourth During Four Centuries ofMusic (Clarendon, 1997),p. 141.

«cambio de la ignorancia al conocimiento»: Jessica Waldoff, Recognition in Mozart's Operas (Oxford University Press, 2006), p. 55.

«inquebrantable, irreflexivo»: Ibid., p. 178.

«vida sin sobrecogimiento»: Philip Kitcher y Richard Schacht, «Authority and Judgment in Mozart's *Don Giovanni* and Wagner's *Ring»,* en Goehr y Herwitz, *The Don Giovanni Moment,p.* 179.

5. EN ÓRBITA

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 20 de agosto de 2001, bajo el título «The Searchers» («Los buscadores»). En el curso de las investigaciones para escribir el artículo, asistí a los siguientes conciertos de Radiohead:

Vista Alegre, Bilbao, 26 de mayo de 2001; Théátre antique, Vaison-la-Romaine, 28 de mayo; Arena di Verona, 30 de mayo; Red Rocks, Denver, 20 de junio; The Gorge, George, Washington, 23 de junio; y South Park, Oxford, 7 de julio. También consulté Mac Randall, *Exit Music: The Radiohead Story* (Delta, 2000) y Jonathan Hale, *Radiohead: From a Great Height* (ECW Press, 1999).

6. EL ANTIMAESTRO

La versión original de este artículo apareció en *The New Yorker* el 30 de abril de 2007.

«cultura de la interpretación»: Joseph Horowitz, Classical Music in America: A History oflts Rise and Fall (Norton, 2005), pp. 383-388.

«el centro de gravedad»: Alex Ross, «A Parade of the Maverick Modernists, Joined by the Dead», *The New York Times,* 19 de junio de 1996.

«No queremos un templo»: Bernard Holland, «Los Angeles Plans New Concert Hall», *The New York Times,* 1 de junio de 1988.

«De algún modo he descartado»: Mark Swed, «Conductor in a Candy Store», *Los Angeles Times*, 20 de octubre de 1996.

7. UN ALMA GRANDE

La versión original de este capítulo apareció en *The New Yorker* el 3 de febrero de 1997. Además de las obras citadas más abajo, he consultado Peter Clive, *Schubert and His World: A Biographical Dictionary* (Clarendon, 1997); Walter Frisch, ed., *Schubert: Critical and Analytical Studies* (University of Nebraska Press, 1986); Christopher Gibbs, ed., *The Cambridge Companion to Schubert* (Cambridge University Press, 1997); David Gramit, «The Intellectual and Aesthetic Tenets of Franz Schubert's Circle» (tes. doc., Duke University, 1987); Ernst Hilmar, *Franz Schubert in His Time*, trad. ing. de Reinhard G. Pauly (Amadeus, 1988); y Richard Kramer, *Distant Cycles: Schubert and the Conceiving of Song* (University of Chicago Press, 1994). Entre las publicaciones de interés más recientes figuran Charles Fisk, *Returning Cycles: Contexts for the Interpretation of Schubert's Impromptus and Last Sonatas* (University of California Press, 2001); Christopher Gibbs, *The Life of Schubert* (Cambridge University Press, 2000) [*Vida de Schubert*, trad. de María Cóndor, Cambridge University Press, 2002]; Lawrence Kramer, *Franz Schubert: Sexuality, Subjectivity, Song* (Cambridge University Press, 1998); Scott Messing, *Schubert in the European Imagination*, 2 vols. (University of Rochester Press, 2006-2007); y Susan Youens, *Schubert's Late Lieder: Beyond the SongCycles* (Cambridge University Press, 2002).

«¿Vosotros os tenéis por artistas?»: Friedrich Dieckmann, Franz Schubert: Eine Annaherung (Insel, 1996), p. 286.

«Schubert heiss ich»: Franz Grillparzer, *Sammtliche Werke*, vol. 1 (Cotta, 1887), p. 175.

«Menschlich ist ihr Weltsystem»: Otto Erich Deutsch, ed., Schubert: Die Dokumente seines Lebens (Breitkopf amp;. Hártel, 1996), p. 110.

«ein reines kraft'ges Sein»: Ibid., p. 193.

«Beneidenswerther Nero!»: Ibid., p. 233.

«ein Kind, *das sorglos»:* Robert Schumann, *Schumann on Music: A Selection from the Writings*, ed. y trad. ing. de Henry Pleasants (Dover, 1988), p. 142.

El estudioso Brian Newbould ha descubierto: Brian Newbould, Schubert: The Music and the Man (Gollancz, 1997), p. 13.

«un alboroto interior desconocido»: Goethe, Die Leideti des jun*gen Werthers* (Artemis & Winkler Verlag, 2004), pp. 228-229 *[Las desventuras del joven Werther,* trad. de Manuel José González, Cátedra, 2009].

John Reed sugiere: John Reed, *Schubert* (Schirmer, 1997), p. 143.

«Beethoven no yace aquí»: Newbould, Schubert, p. 277.

«desorden de la experiencia»: Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Harvard University Press, 1995), p. 95.

como observa Youens: Susan Youens, *Schubert's Poets and the Making ofUeder* (Cambridge University Press, 1996), p. 189.

«amorosa pareja»: Graham Johnson, «Schubert and the Classics», notas al vol. 14 de la Edición Schubert de Hyperion (Hyperion CDJ33014), p. 28.

«Schubert medio enfermo»: Maynard Solomon, «Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini», *19th-Century Music,* vol. 12, núm. 3 (primavera de 1989), p. 201. Para más información sobre la sexualidad de Schubert, véanse Rita Steblin, «The Peacocks Tale: Schubert's Sexuality Reconsidered», *19th-Century Music,* vol. 17, núm. 1 (verano de 1993), pp. 5-33; Maynard Solomon, «Schubert: Some Consequences of Nostalgia», *19thCentury Music,* vol. 17, núm. 1 (verano de 1993), pp. 34-46; Kristina Muxfeldt, «Political Crimes and Liberty, or Why Would Schubert Eat a Peacock?», *19th-Century Music,* vol. 17, núm. 1 (verano de 1993), pp. 47-64; y contribuciones de Kofi Agawu, Susan McClary, James Webster y Robert Winter en el mismo número de *19th-Century Music.*

«aversión dominante», «indiferente a los encantos»: Solomon, «Franz Schubert and the Peacocks of Benvenuto Cellini», p. 196.

«ideologías políticas de moda»: Rita Steblin, carta al director, *The New York Review of Books,* 20 de octubre de 1994.

«sentido abierto, flexible del yo»: Susan McClary, «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music», en *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology,* ed. Philip Brett, Elizabeth Wood y Gary C. Thomas (Routledge, 1994), p. 223.

«No sería sorprendente [...] *que Schubert»:* Elizabeth Norman McKay, *Franz Schubert: A Biography* (Clarendon, 1996), p. 219.

«Man lobt Schubert sehr»: Karl-Heinz Kóhler y Dagmar Beck, eds., Ludwig van Beethovens Konversationshefte, vol. 3 (VEB, p. 330.

«Tódt' es und mich selber tódte»: Deutsch, Schubert: Dokumente, p. 193.

«Historia de mis sentimientos»: August von Platen, *Die Tagebücher des Grafen August von Platen,* ed. Georg von Laubmann y Ludwig von Scheffler (Cotta, 1896), p. 487.

«Es suspiro, es nostalgia»: Gyórgy Ligeti, en una clase que dio al Cuarteto Borromeo sobre el Cuarteto núm. 15 de Schubert, Conservatorio de Nueva Inglaterra, 10 de marzo de 1993.

8. PAISAJES EMOCIONALES

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 23 de agosto de 2004 con el título «Björk's Saga». Entrevisté a Björk en Reikiavik en enero de 2004; en Salvador (Brasil) en febrero; en Londres en abril; y en Nueva York ese mismo verano.

«un duendecillo de la tierra»; Teresa Stratas, «Stratas, Lenya, and the Two Annas», notas a la grabación de Lotte Lenya de *The Seven Deadly Sins* (Sony Classical MHK 63222).

«la tiranía de la humanidad»: Halldór Laxness, *Independent People: An Epic,* trad. ing. J. A.Thompson (Vintage, 1997), p. 211 *[Gente independiente,* trad. de Floreal Mazía y Enrique Bernárdez, Tur ner, 2004].

«degenerado»: Árni Heimir Ingólfsson, «"This Music Belongs to Us": Scandinavian Music and "Nordic" Ideology in the Third Reich», ponencia presentada en la reunión de la sección de Nueva Inglaterra de la Sociedad Estadounidense de Musicología, 23 de marzo de 2002.

«obsesionado con el hermanamiento»: «Björk Meets Karlheinz Stockhausen: Compose Yourself», *Dazed & Confused,* núm. 23 (agosto de 1996).

«todo este retro»: Ibid.

«Mal Gusto se valdrá»: Mark Pytlik, Björk: Wow and Flutter (ECW, 2003), p. 27.

«¡Invisible y libre!»: Mijaíl Bulgákov, *The Master and Margarita,* trad. ing. de Richard Pevear y Larissa Volokhonsky (Penguin, p. 235 *[El maestro y Margarita,* trad. de Amaya Lacasa, Alianza, 2011].

«El álbum representaba»: Conversación entre Björk y Ásmundur Jónsson, notas de *Live Box* (One Little Indian 355).

«dicotomía cyborg/naturaleza»: Greg Hainge, presentación de ponencias, www.h-net.org/announce/show.cgi?ID= 129595 (consultado el 7 de diciembre de 2009).

9. SINFONÍA DE MILLONES

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 7 de julio de 2008. Visité Pekín en marzo de 2008. Mi principal fuente para la historia de la música clásica en China fue Sheila Melvin y Jindong Cai, *Rhapsody in Red: How Western Classical Music Became Chínese* (Algora, 2004). También consulté Yayoi Uno Everett y Frederick Lau, eds., *Locating East Asia in Western Art Music* (Wesleyan University Press, 2004); Hao Jiang Tian con Lois B. Morris, *Along*

the Roaring River: My Wild Ridefrom Mao to the Met (Wiley, 2008); y Mari Yoshihara, *Musicians from a Different Shore: Asians and Asian Americans in Classical Music* (Temple University Press, 2007).

«Mientras se enfrenta a una popularidad»: «U.S. Conductor: China's Large Population Can Help Keep Classical Music Alive», Associated Press, 23 de febrero de 2008.

«ejemplo concreto del creciente poder»: Joseph Kahn, «Chinese Unveil Mammoth Arts Center», *The New York Times,* 24 de diciembre de 2007.

«Hacia 1992, él Partido»: Richard Kraus, The Party and the Arty in China: The New Politics of Culture (Rowman & Littlefield, 2004), p. 171.

«aplicar principios extranjeros apropiados»: Melvin y Cai, Rhapsody in Red, p. 207.

lindes estilísticos a menudo peculiares: Ibid., pp. 252-254.

Cuando Henry Kissinger visitó por primera vez: Ibid., pp. 265-270.

10. CANCIÓN DE LA TIERRA

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 12 de mayo de 2008. Entrevisté a John Luther Adams en Alaska el mes anterior. El compositor ha publicado dos colecciones de escritos: *Winter Music: Composing the North* (Wesleyan University Press, 2004); y *The Place Where You Go to Listen: In Search of an Ecology of Music* (Wesleyan University Press, 2009). La cita «Gran parte de Alaska sigue estando aún llena de silencio» se encuentra en la p. 9 de *Winter Music.* El poema de John Haines «Listening in October» («Escuchar en octubre») puede encontrarse en su colección *The Owl in the Mask of the Dreamer. Collected Poems* (Graywolf Press, 1996); «Return to Richardson, Spring 1981» («Regreso a Richardson, primavera de 1981») aparece en *OfYourPassage, O Summer: Uncollected Poems from the 1960s* (Limberlost Press, , de Haines. También merece la pena leer las memorias de Haines, The Stars, the Snows, the Fire: Twenty-five Years in the Alaskan Wilderness (Graywolf Press, 2000) y Arctic Dreams: Imagination and *Desire in an Arctic Landscape* (Scribner, 1986), de Barry López.

11. EL TIRÓN DE VERDI

Este capítulo es una versión ampliada de un artículo que apareció en *The New Yorker* el 24 de septiembre de 2001.

«Nadie va a ver un Verdi»: Mark Lamos, citado en Matthew Gurewitsch, «Poking Holes in Verdi to Let Audiences In», *The New York Times, 4* de marzo de 2001.

«¿Y si dependiera únicamente de vosotros?»: E. T. A. Hoffmann, «Beethoven's Instrumental Music», en *E. T. A. Hoffmann s Musical Writings:*

«Kreisleriana», «ThePoetand the Composer», Music Criticism, ed. David Charlton, trad. ing. de Martyn Clarke (Cambridge University Press, 1989), p. 98.

«La cassetta é il termómetro»: John Rosselli, *The Life of Verdi* (Cambridge University Press, 2000), p. 2 *[Vida de Verdi,* trad. de Ana Bustelo, Cambridge University Press, 2001].

«Bisogna guardare losco»: Giuseppe Verdi y Arrigo Boito, *The Verdi-Boito Correspondence*, ed. Marcello Conati y Mario Medici, trad. ing. de William Weaver (University of Chicago Press, 1994), p. xxi.

«en tu trabajo tienes que pensar»: Robert Spaethling, ed. y trad. ing., Mozart's Letters, Mozart's Life: Selected Letters (Norton, 2000), p. 221.

Como cuenta Mary Jane Phillips-Matz: Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: A Biography* (Oxford University Press, 1993), pp. 54-73.

«La atmósfera dominante»: Rosselli, The Life of Verdi, p. 41.

En 1848 fue criticado: Roger Parker, Leonora's LastAct: Essays in

Verdian Discourse (Princeton University Press, 1997), pp. 35-36.

«ese melodrama barato, ordinario, sentimental»: Leonard Bernstein, The Unanswered Question: Six Talks at Harvard (Harvard University Press, 1976), pp. 411-417.

«Bella civilitá la nostra»: Italo Pizzi, Ricordi Verdiani inediti (Roux e Viarengo, 1901), p. 83.

«poche parole»: Phillips-Matz, *Verdi,* p. 195.

balbuceo vocal: Julián Budden, The Operas of Verdi, vol. 2, From «II trovatore» to «La forza del destino», ed. rev. (Clarendon, 1992), p. 147.

«La Tadolini tiene un aspecto hermoso»: Rosselli, The Life of Verdi, p. 51.

«una dama de las camelias de pelo oscuro»: Peter G. Davis, «Brangelina Sings!», *New York,* 6 de marzo de 2006, p. 70.

«Si tengo que pensar» y otras citas: Gurewitsch, «Poking Holes in Verdi to Let Audiences In».

Una puesta en escena estrenada en Erfurt: Harry de Quetteville, «Germán Staging of Verdi's A Masked Ball on 9/11 with Naked Cast in Mickey Mouse Masks», *The Daily Telegraph,* 11 de abril de 2008.

como explica el manual escénico: David Rosen, «On Staging That Matters», en *Verdi in Performance,* ed. Alison Latham y Roger Parker (Oxford University Press, 2001), pp. 30-31.

331 *Philip Gossett* [...] *señala:* Philip Gossett, *Divas and Scholars: Performing Italian Opera* (University of Chicago Press, 2006), pp. 477-479.

«Copiare il vero»: Rosselli, The Life of Verdi, p. 6.

Gossett señala además: Gossett, Divas and Scholars, pp. 473-474.

«se necesita ser totalmente pragmático»: Andrew Porter, «In Praise of the Pragmatic», en Latham y Parker, *Verdi in Performance,* p. 26.

el estudioso Roger Parker no ha encontrado: Roger Parker, «Arpa d'or dei fatidici vati»: The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s (Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997), especialmente pp. 83-84.

«reacción inapropiada»: Philip Gossett, «Becoming a Citizen: The Chorus in Risorgimento Opera», *Cambridge Opera Journal,* vol. 2, núm. 1 (1990), p. 55. Véase también Gossett, «“Edizioni distrutte” and the Significance of Operatic Choruses During the Risorgimento», en *Opera and Society in Italy and Francefrom Monteverdi to Bourdieu,* ed. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher y Thomas Ertman (Cambridge University Press, 2007), pp. 181-242.

La grandeza de Verdi es algo simple: El párrafo final de este artículo fue escrito el 12 de septiembre de 2001. Cuando escribí sobre «la magnificencia espiritual de un hombre moribundo», tenía en mente al Padre Mychal Judge, el capellán del Cuerpo de Bomberos de Nueva York, que murió el día anterior durante la destrucción de las Torres Gemelas. Le oí hablar en una ocasión y pienso en él con' frecuencia.

12. CASI FAMOSOS

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 21 de mayo de 2001. Puede encontrarse más información sobre el Cuarteto St. Lawrence en su página web, www.slsq.com.

13. LOS LINDES DEL POP

Este capítulo incorpora cuatro artículos aparecidos en *The New Yorker.* «Grand Illusions» («Grandes ilusiones»), 19 de mayo de 2003; «The Art of Noise» («El arte del ruido»), 13 de julio de 1998; «Eightytwo Very Good Years» («Ochenta y dos años muy buenos»), 25 de mayo de 1998; y «Generation Exit» («Salida generacional»), 25 de abril de 1994.

«Vicenzo, ¿cómo está tu hijita?»: Gay Tálese, «Frank Sinatra Has a Coid», en *The Frank Sinatra Reader,* ed. Steven Petkov y Leonard Mustazza (Oxford University Press, 1995), p. 128.

Como señala Michael Azerrad: Michael Azerrad, Come As You Are: The Story of Nirvana (Doubleday, 1993), p. 228.

«tarugos deportistas»: Ibid., pp. 199-200.

«Al principio quería engañar a la gente»: Ibid., p. 215.

«Rock Death in the 1970s»: Greil Marcus, In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music, 1977-1992 (Harvard University Press, pp. 57-78.

«Ninguna aversión ni disuasión»: John Donne, *Biathanatos,* ed. Michael Rudick y M. Pabst Battin (Garland, 1982), p. 46 *[Biathanatos,* trad. de Antonio Rivero, El Cobre, 2007].

14 APRENDER LA PARTITURA

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 4 de septiembre de2006.

En California, entre 1999 y 2004: Music for All Foundation, 2004, The Sound of Silence: The Unprecedented Decline of Music Education in California Public Schools: A Statistical Review, disponible en *www.musicforall.org/resources/advocacy/sos.aspx* (consultado el 17 de diciembre de 2009), p. 12.

En 1993, un grupo de investigadores afirmaron: Francés H. Rauscher, Gordon L. Shaw y Katherine N. Ky, «Music and Spatial Task Performance», *Nature,* vol. 365, núm. 6447 (14 de octubre de 1993), p. 611. Para objeciones al estudio original, véase Christopher Chabris y Kenneth Steele *et al.,* «Prelude or Requiem for the Mozart Effect», *Nature*, vol. 400, núm. 827 (26 de agosto de 1999), pp. 826-827.

«representaban blancos concretos»: Music for All, The Sound of Silence, p. 18.

«En el verdadero espíritu»: Richard Deasy y Mike Huckabee, «Putting the Arts Front and Center on the Education Agenda», www.ecs.org/html/ projectsPartners/chair2005/ArtsPubs.asp (consultado el 16 de enero de 2010).

«remoto pedestal»: John Dewey, Art as Experience (Penguin,, *p. 4.*

«Cuando un producto artístico»: Ibid., p. 1.

«De acuerdo con mi propia experiencia»: Paul Woodford, Democracy and Music Education: Liberalism, Ethics, and the Politics of Practice (Indiana University Press, 2005), p. 74.

«Sacar provecho de la imaginación»: Maxine Greene, Releasing the Imagination: Essays on Education, the Arts, and Social Change (Jossey-Bass, 2000), p. 19.

15. LA VOZ DEL SIGLO

La versión original de este capítulo apareció en *The New Yorker* el 13 de abril de 2009.

«En este gran auditorio»: Alian Keiler, *Marian Anderson: A Singer's Journey* (University of Illinois Press, 2002), p. 212.

cantante que surge cada cien años: Ibid., p. 156.

«Mi techo es demasiado bajo»: Marian Anderson, My Lord, What a Morning: An Autobiography (University of Illinois Press, p. 149.

«Cantó como no lo había hecho nunca antes»: Martin Luther King, Jr., *The Papers of Martin Luther King, Jr.,* vol. 1, *Called to Serve, January 1929-June 1951,* ed. Clayborne Carson, Ralph E. Luker y Penny A. Russell (University of California Press, 1992), p. 110.

«El genio, como la justicia»: Keiler, Marian Anderson, p. 212.

«Un país que, durante unos pocos compases»: Richard Powers, The Time of Our Singing (Picador, 2004), p. 48 [El tiempo de nuestras canciones, trad. de lordi Fibla, Mondadori, 2005].

«No aceptamos a gente de color»: Anderson, My Lord, What a Morning, p.

38.

«una voz de una tesitura, color y capacidad dramática»: “Miss Anderson Sings”, The New York Times, 27 de agosto de 1925.

«reina de todo aquello»: Howard Taubman, «Marian Anderson in Concert Here», *The New York Times,* 31 de diciembre de 1935.

«espíritu de pragmatismo»: Raymond Arsenault, The Sound of Freedom: Marian Anderson, the Lincoln Memorial, and the Concert That Awakened America (Bloomsbury, 2009), pp. 105-106.

«Siempre tengo presente»: Anderson, My Lord, VVTiaf a Morning, p. 244.

sala de espera de una estación de tren: Franz Rupp contó esta historia en el documental *Marian Anderson,* producido por WETA-TV y emitido en mayo de 1991.

«Mi música estaba dedicada»: Nina Simone con Stephen Cleary, I Put a Spell on You: The Autobiography of Nina Simone (Da Capo, 2003), p. 91.

«Ninguna orquesta sinfónica blanca»: Miles Davis con Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Simón and Schuster, 2005), p. 59. Para «mentalidad de gueto», véase p. 61.

«Bach hizo que dedicara»: Simone, I Put a Spell on You, p. 23.

«es vista con intensos recelos»: William Eddins, «Soul Food for Thought», Sticks and Drones, www.insidethearts.com/sticksanddrones/2009/01/16/ bill-eddins/1091 (consultado el 10 de diciembre de 2009).

16. LA MONTAÑA DE LA MÚSICA

Este artículo apareció en *The New Yorker* el 29 de julio de 2009. Visité Marlboro Music en tres ocasiones durante el verano de 2008. Entrevisté, entre otros, a Emanuel Ax, Jonathan Biss, Anthony Checchia, Sasha Cooke, Charlotte Dobbs, Richard Goode, Romie de Guise-Langlois, Soovin Kim, Yo-Yo Ma, Philipp Naegele, Nicholas Phan, Rebecca Ringle, Frank Salomon, James Austin Smith, Joshua Smith, David Soyer (ya fallecido), Arnold Steinhardt y Mitsuko Uchida.

«crear una comunidad, casi utópica»: Rudolf Serkin entrevistado en la *Bell Telephone Hour*, 1967, tal y como aparece citado en las notas a la grabación del Quinteto «La trucha», de Schubert, dentro de la serie «Music from Marlboro» (Columbia MS 7067, LP).

«Está todo mal»: Stephen Lehmann y Marión Faber, *Rudolf Serkin: A Life* (Oxford University Press, 2003), p. 17.

«que no se escapara nada y dar simplemente»: Karen Campbell, «Republic of Equals», *Symphony*, mayo-junio de 2000, p. 18.

17. EL FIN DEL SILENCIO

Este capítulo apareció en *The New Yorker* el 4 de octubre de 2010.

«No *existe eso que llaman silencio*»: Richard Kostelanetz, *Conversing With Cage,* 2a ed. (Routledge, 2003), p. 65.

«Buenas gentes de Woodstock»: David Revill, The Roaring Silence: John Cage: A Life (Arcade, 1992), p. 166.

«¿Entonces no crees, Earle?»: Kyle Gann, No Such Thing as Silence: John Cage's 4' 33" (Yale University Press, 2010), p. 191.

«un acto de encuadre»: Ibid., p. 11.

«dejar que los sonidos sean sólo sonidos»: John Cage, Silence: Leetures and Writings by John Cage (Wesleyan University Press, 1973), p. 70 [Silencio: conferencias y escritos, trad. de Marina Pedraza, Ardora, 2002].

«Imploraba una nueva aproximación»: Gann, No Such Thing as Silence, p. 11.

«El arte es una suerte de estación experimental»: Cage, Silence, p. 139.

«absolutamente ridicula»: Gann, No Such Thing as Silence, p. 15.

«John Cage fue el primer compositor»: Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures, 1964-1987, ed. Chris Villars (Hyphen, 2006), p. 183.

«John, te quiero con todo mi cariño»: Cage, Silence, p. ix.

«Llama la atención por: ser radical»: Thomas S. Hiñes, «"Then Not Yet 'Cage'": The Los Angeles Years, 1912-1938», en *John Cage: Composed in America,* ed. Marjorie Perloff y Charles Junkerman (University of Chicago Press, 1994), p. 78.

«Gran parte de nuestro aburrimiento»: John Cage, *I-VI* (Wesleyan University Press, 1997), p. 9.

«no muy diferente de no ser»: Kostelanetz, Conversing with Cage, p. 280.

«Era abierto, franco»: Carolyn Brown, Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham (Random House,, *p. 81.*

«¡No vuelvas nunca jamás *a lanzarme!»:* Ibid., p. 104.

«existencialista jovial»: John Cage: An Anthology, ed. Richard Kostelanetz (Da Capo, 1991), p. 146.

« Una de las grandes bendiciones»: Ibid., p. 48

«Solían quedarse esperándome»: Hiñes, «"Then Not Yet 'Cage'"», en Perloff y Junkerman, *Composed in America,* p. 74.

Cage parece haber sido el único alumno: «String Quartet Plays at Composer's Party», *Los Angeles Times,* 6 de enero de 1937.

«Creo que el empleo del ruido»: Cage, Silence, pp. 3-4.

«Cuando llegó la guerra»: Ibid., p. 117.

«serenar y apaciguar la mente»: James Pritchett, *The Music of John Cage* (Cambridge University Press, 1993), p. 37.

«el arte imita a la naturaleza»: Gann, No Such Thing as Silence, p. 93.

«preciosa y evocadora»: Ross Parmenter, «Ajemian Plays Work by Cage, 69 Minutes», *The New York Times*, 13 de enero de 1949.

«Bueno, no hacen más que tocar mi pieza»: John Cage y Morton Feldman, *Radio Happenings I-V,* grabados en WBAI, Nueva York, julio de 1966-enero

de 1967, accesibles en www.archive. org/details/CageFeldmanConversationl (consultado el 9 de diciembre de 2010).

«Es debido a sus especificaciones»: Lydia Goehr, The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music (Oxford University Press, 1992), p. 264.

«su cima más pura y más temibe»: Richard Taruskin, The Danger ofMusic and Other Anti-Utopian Essays (University of California Press, 2009), p. 272.

«Escuchar o simplemente pensar»: Gann, No Such Thing as Silence, p. 198.

John Adams [...] *describe:* John Adams, *Hallelujah Junction: Composing an American Life* (Farrar, Straus, and Giroux, 2008), pp. 56-61.

«¿Quiere decir que le pagaron por eso?»: Gann, No Such Thing as Silence, p. 12.

un alquiler de 24,15 dólares al mes: Ibid., p. 14.

«Quería hacer de la pobreza algo elegante»: Kostelanetz, Conversing with Cage, p. 212.

«los veinticuatro tipos»: Kenneth Silverman, Begin Again: A Biography ofjohn Cage (Knopf, 2010), p. 168.

«Considero que la risa es preferible a las lágrimas»: El vídeo puede verse en www.youtube.com/watch?v=SSulycqZH-U (consultado el 9 de diciembre de 2010).

«[Un] monje estaba paseando»: John Cage, *A Year from Monday* (Wesleyan University Press, 1967), p. 135.

«Durante doscientos años los europeos»: Revill, The Roaring Silence, p. 283.

«Haríamos bien en desterrar la idea»: Texto mecanografiado reproducido en el catálogo de la exposición *TheAnarchy of Silence: John Cage and Experimental Art,* ed. Julia Robinson (MACBA, 2009), p. 268.

Cagemusicircus: Véase Alex Ross, «John Cage Tributes», *The New York Times,* 7 de noviembre de 1992.

«Cuando uno muere viendo a este mundo»: Páginas del diario de Merce Cunningham facilitadas por Laura Kuhn, John Cage Trust.

«No podría ser más feliz»: De la película *Cage/Cunningham* (1991), de Elliot Caplan.

18 YO VI LA LUZ

La versión original de este capítulo apareció en *The New Yorker* el 10 de mayo de 1999, con el título «The Wanderer» («El errabundo»). En el curso de la investigación para escribir el artículo, asistí a los siguientes conciertos de Dylan en 1998:

Puyallup (Washington), 22 de septiembre; Portland (Oregon), 23 de septiembre; Eugene (Oregon), 24 de septiembre; Concord (California), 25 de septiembre; Mountain View (California), 26 de septiembre; Reno (Nevada), 27 de septiembre; Duluth (Minnesota), 22 de octubre; Minneapolis

(Minnesota), 23 de octubre; Chicago (Illinois), 25 de octubre; y Nueva York (Nueva York), 1 de noviembre.

Además de las obras citadas más abajo, consulté John Bauldie, ed., Wanted Man: In Search ofBob Dylan (Citadel, 1991) [Bob Dylan: se busca, trad. de Alberto Manzano, Celeste, 1995]; Glen Dundas, Tangled Up in Tapes: The Recordings of Bob Dylan (SMA Services, 1994); Michael Gray, Song and Dance Man III: The Art of Bob Dylan (Continuum, 2000); Clinton Heylin, Bob Dylan: The Recording Sessions, 1960-1994 (St. Martin's, 1995); C. P. Lee, Like the Night: Bob Dylan and the Road to the Manchester Free Trade Hall (Helter Skelter, 1998); Wilfrid Mellers, A Darker Shade of Palé: A Backdrop to Bob Dylan (Oxford University Press, 1985); Robert Shelton, No Direction Home: The Life and Music ofBob Dylan (Da Capo, 1997); Bob Spitz, Dylan: A Biography (Norton, 1989); Paul Williams, Bob Dylan: Performing Artist 1974-1986 (Omnibus, 1994); y Paul Williams, Bob Dylan: Watching the River Flow Observations on His Art-in-Progress, 1966-1995 (Omnibus, 1996).

Desde la publicación del artículo han aparecido varios libros importantes sobre Dylan:

David Hajdu, *Positively 4th Street: The Lives and Times of Joan Baez, Bob Dylan, Mimi Baez Fariña, and Richard Fariña* (Farrar, Straus and Giroux, 2001); Benjamin Hedin, ed., *Studio A: The Bob Dylan Reader* (Norton, 2004); Greil Marcus, *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads* (PublicAffairs, 2005); Mike Marqusee, *Chimes ofFreedom: ThePolitics ofBob Dylan s Art* (New Press, 2003; reimpreso en edición de bolsillo como *Wicked Messenger);* Christopher Ricks, *Dylan s Visions of Sin* (HarperCollins, 2003); y Bob Dylan, *Chronicles: Volume 1* (Simón and Schuster, 2004) *[Bob Dylan: Crónicas I,* trad. de Miguel Izquierdo, RBA, 2007], que, quizá de manera inevitable, resulta ser el mejor libro jamás escrito sobre el tema.

«Ojalá se muriera Bob Dylan»: Marc Jacobson, «Tangled Up in Gray», *The Village Voice,* 30 de enero de 1978.

«Madre mía, suena como si»: James Wolcott, «Bob Dylan Beyond Thunderdome», en *The Dylan Companion,* ed. Elizabeth Thomson y David Gutman (Da Capo, 2001), p. 278.

«Bob Dylan, que contribuyó a transformar»: Anthony Scaduto, «The Dylan Infection», *Newsday,* 29 de mayo de 1997.

«Bob Dylan, cuyas canciones de amor agridulces»: Bruce Weber, «Dylan in Hospital with Chest Pains; Europe Tour Is Off», *The New York Times,* 29 de mayo de 1997.

«uno de los cantantes y guitarristas»: Cari Benson, ed., The Bob Dylan Companion: Four Decades of Commentary (Schirmer, p. x.

«Aun estando medio loco»: Don DeLillo, *Great Jones Street* (Penguin, 1994), p. 1.

«Tarantula *tiene seis temas principales»:* Robin Witting, *The Cracked Bells:*

A Guide to Tarantula, ed. rev. (Exploding Rooster Books, 1995), pp. 13,34.

«una reducción de la forma»: Aidan Day, Jokerman: Reading the Lyrics ofBob Dylan (Blackwell, 1988), p. 116.

«Finales de abril. Dylan asiste»: Clinton Heylin, Bob Dylan: A Life in Stolen Moments Day by Day, 1941-1995 (Schirmer, *, p. 149).*

«Entre enero y junio de 1972»: Clinton Heylin, Bob Dylan: Behind the Shades Revisited (William Morrow, 2001), p. 334.

«Los amigos [lo] describen»: Ellen Willis, Beginning to See the Light: Sex, Hope, and Rock-and-Roll, 2.ª ed. (Wesleyan University Press, 1992), p. 5.

«Ya hay de todo»: Paul Zoilo, Songwriters on Songwriting (Da Capo, 2003), p. 74.

Joan Didion escribió al respecto de Joan Baez: Joan Didion, Slouching Towards Bethlehem (Farrar, Straus and Giroux, 1968), p. 47.

«Bob Dylan ha transitado»: Anuncio reproducido en Patrick Humphries y John Bauldie, *Oh No! NotAnother Bob Dylan Book* (Square One, 1991), p. 175.

«Escribí eso cuando no me imaginaba»: Anthony Scaduto, *Bob Dylan,* ed. rev. (Helter Skelter, 1996), p. 127.

«Mira lo que le hicieron»: Greil Marcus, Invisible Republic: Bob Dylarís Basement Tapes (Henry Holt, 1997; reimpreso en edición de bolsillo como The Oíd, Weird America), p. 17.

«Como si hubiera estado esperando»: Marcus, Invisible Republic, pp. 35-36.

«Me quedé muy decepcionado»: Andy Gilí, «Judas!», *The Independent*, 23 de enero de 1999. Se ha puesto en entredicho la identidad de la persona que gritó ¡«Judas!»; Andy Kershaw, en «Bob Dylan: How I Found the Man Who Shouted "Judas"», *The índependent,* 23 de septiembre de 2005, propuso que el título habría de recaer más bien en una persona llamada John Cordwell.

«se recuperaron y reinventaron»: Marcus, Invisible Republic, p. XIII.

«¿Qué es esta mierda?»: Greil Marcus, «Self Portrait No. 25», en Hedin, *Studio A,* p. 74.

«más Dock Boggs»: Greil Marcus, «Comeback Time Again», *The Village Voice,* 13 de agosto de 1985.

«Si la gente va ahora a despreciar»: Lester Bangs, «Love or Confusión?», en Hedin, *Studio A,* p. 156.

«izquierdistas que se apuntan al carro»: Paul Williams, Bob Dylan: Performing Artist, 1960-1973 (Omnibus, 1994), p. 94.

«Genio es una palabra terrible»: Jules Siegel, «Well, What Have We Here?», *The Saturday Evening Post,* 30 de julio de 1966, reimpreso en *Bob Dylan: The Early Years A Retrospective,* ed. Craig McGregor (Da Capo, 1990), p. 159.

«Creo en Hank Williams»: Jon Páreles, «A Wiser Voice Blowin' in the Autumn Wind», *The New York Times,* 28 de septiembre de 1997.

«autorrendición»: Daniel Cavicchi, Tramps Like Us: Music and Meaning Among Springsteen Fans (Oxford University Press, 1998), p. 43.

19. FERVOR

Este capítulo es una versión ampliada de una columna que apareció en *The New Yorker* el 25 de septiembre de 2006.

«Simplemente se puso allí de pie»: Charles Shere, crítica en *Oakland Tribune, 17* de abril de 1972, reimpreso por Barbara Stack en *«In Memoriam* Lorraine Hunt Lieberson (1954-2006)», 11 de julio de 2006, www.sfcv.org/ arts_revs/lorrainehuntliebersontribute_7_1 1_06.php (consultado el 7 de diciembre de 2009).

«Una viola es una voz media»: Charles Michener, «The Soul Singer», *The New Yorker,* 5 de enero de 2004, pp. 42-43.

«Empezaba a cantar»: Ibid., p. 44.

«El tiempo mismo se detenía»: Richard Dyer, «Lorraine Hunt Lieberson: Her Luminous Voice Transported Listener», *The Boston Globe,* 5 de julio de 2006.

20. BIENVENTURADOS SEAN LOS TRISTES

Este capítulo incorpora partes de un artículo que apareció en *The New Republic* el 23 de marzo de 1998 con el título «Why Is Light Given?» («¿Por qué se concede la luz?»)

«Dos tipos visitan a Haydn»: Morton Feldman, *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman,* ed. B. H. Friedman (Exact Change, 2000), p. 166. Para la anécdota original de Haydn, véase Richard Will, «When God Met the Sinner and Other Dramatic Confrontations in Eighteenth-Century Instrumental Music», *Music and Letters*, vol. 78, núm. 2 (mayo de 1997), p. 175.

«Su primera entrada, sin embargo, me pertenece»: la carta de Brahms se encuentra transcrita en Reinhold Brinkmann, «Die "heitre Sinfonie" und der "schwer melancholische Mensch": Johannes Brahms antwortet Vincenz Lachner», *Archiv für Musikwissenschaft,* vol. 46, núm. 4 (1989), pp. 301-302.

«Motetes de Joh. Br:»: Styra Avins, ed., *Johannes Brahms: Life and Letters,* trad. ing. de Styra Avins y Josef Eisinger (Oxford University Press, 1997), p. 553.

«nuevo comienzo»: Reinhold Brinkmann, *Late Idyll: The Second Symphony of Johannes Brahms* (Harvard University Press, 1995), pp. 88,84.

«el primer gran compositor»: Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music, vol. 3, The Nineteenth Century (Oxford University Press, 2005), p. 683.

«La idea que se tiene en muchos ámbitos»: Gunther Schuller, *The Compleat Conductor* (Oxford University Press, 1997), p. 279.

«confundieron falta de dinero»: Avins, Johannes Brahms, p. 4.

«Parecía como si»: Oliver Strunk y Leo Treitler, eds., *Source Readings in Music History,* ed. rev. (Norton, 1998), pp. 1157-1158.

«Al final tres manos intentaron»: Avins, Johannes Brahms, p. 189.

«excepciones o excesos»: Ibid., pp. 150-151,157.

«La memoria de Schumann»: Ibid., p. 449.

Joachim insinuó en una ocasión: Max Kalbeck, *Johannes Brahms,* vol. 1 (Wiener Verlag), p. 173.

Jan Swafford [...] explica: Jan Swafford, Johannes Brahms: A Biography (Knopf, 1997), p. 169.

«No compondré jamás»: Brinkman, *Late Idyll,* p. 138.

«Cualquier asno se da cuenta»: Max Kalbeck, *Johannes Brahms,* vol. 3 (Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910), p. 109.

«sinfonías encubiertas»: Strunk y Treitler, Source Readings in Music History, p. 1157.

«Lo que perseguía Brahms»: Schuller, The Compleat Conductor, p. 293.

«Nuestra vida no es ningún sueño»: Swafford, Johannes Brahms, p. 41.

«¡El antisemitismo es demencial!»: Margaret Notley, Lateness and Brahms: Music and Culture in the Twilight ofViennese Liberalism (Oxford University Press, 2006), p. 211. Para Little Bighorn, véase Swafford, Brahms, p. 530.

«Aleluya»: Richard Wagner, «Uber das Dichten und Komponieren», *Bayreuther Blatter,* julio de 1879, p. 193.

«Doy, naturalmente, las gracias mejores»: Avins, Johannes Brahms, p. 479.

«[Brahms] sabía de su propia valía»: Ethel Smyth, Impressions That Remained: Memoirs (Knopf, 1946), p. 238.

«El arte es una república»: Swafford, Johannes Brahms, p. 180.

«Si continúas camino directamente»: Avins, Johannes Brahms, pp. 347-348.

«no redondas, sino llenas de surcos»: Theodor W. Adorno, *Essays on Music,* ed. Richard Leppert, trad. ing. de Susan H. GiUespie (University of California Press, 2002), p. 564 *[Escritos musicales,* trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons, Akal, 2011].

Reinhold Brinkmann dedica: Brinkmann, Late Idyll,pp. 125-144.

«¡Mire, Doctor!»: Ernst Decsey, «Stunden mit Mahler», *Die Musik,* vol. 10, núm. 21 (1910/1911), p. 146.

Brahms se inclina en varias ocasiones: Sobre las alusiones a Wagner en Brahms, véanse David Brodbeck, «Brahms, the Third Symphony, and the New Germán School», en *Brahms and His World,* ed. Walter Frisch (Princeton University Press, 1990), pp. 65-80; y Robert Bailey, «Musical Language and Structure in the Third Symphony», en *Brahms Studies: Analytical and Historical Perspectives,* ed. George S. Bozarth (Clarendon, 1990), pp. 408-409.

«dejar que un solista emerja»: Margaret Notley, «Late-NineteenthCentury Chamber Music and the Cult of the Classical Adagio», *19th-Century Music,* vol. 23, núm. 1 (verano de 1999), p. 59.

«lenguaje musical sin restricciones»: Arnold Schoenberg, *Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg,* ed. Leonard Stein, trad. ing. de Leo Black (University of California Press, p. 441 *[El estilo y la idea,* trad. de Miguel Bernadó, Idea Música, 2008].

«“*Cantad nanas a mi dolor”»:* Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, vol. 4 (Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1914), p. 281. Para las palabras que encajan con la melodía del Opus 117 núm. 1, véase p. 279.

como señala Raymond Knapp: Raymond Knapp, «The Finale of Brahms’s Fourth Symphony: The Tale of the Subject», *19thCentury Music,* vol. 13, núm. 1 (verano de 1989), p. 10.

«Es fiel [...] ihm wie»: Swafford, *Johannes Brahms,* p. 4.

«helada»: Walter Frisch, *Brahms: The Four Symphonies* (Yale University Press, 2003), p. 125.

Como observa Notley: Margaret Notley, «Plagal Harmony as Other: Asymmetrical Dualism and Instrumental Music by Brahms», *The Journal of Musicology,* vol. 22, núm. 1 (invierno de 2005), pp. 128-129.

Muchos directores modernos lo alargan: sobre la ralentización de los tempi en la moderna interpretación brahmsiana, véanse Frisch, *Brahms: The Four Symphonies*, pp. 163-188; y Walter Frisch, «Whose Brahms Is It Anyway?: Observations on the Recorded Legacy of the B-flat Piano Concerto, Op. 83», en *Musical Meaning and Human Valúes,* ed. Keith Chapín y Lawrence Kramer (Fordham University Press, 2009), pp. 102-115.

«quizás el movimiento sinfónico más extraordinario»: Frisch, Brahms: The Four Symphonies, p. 130.

Knapp defiende también: Knapp, «The Finale of Brahms’s Fourth Symphony», pp. 6-8.

«En un solo pentagrama»: Avins, Johannes Brahms, p. 515. *«No puedo evitar aquí»:* Brinkmann, *Late Idyll,* p. 221. Para Mann, véanse pp. 222-225.

AUDICIONES SUGERIDAS

Estas recomendaciones reflejan el gusto de un único oyente; los compradores potenciales pueden comparar ejemplos de audio *online* antes de adquirir ningún disco. Todas las grabaciones se encuentran disponibles en el momento de entrar este libro en imprenta, aunque algunas quedarán inevitablemente descatalogadas como consecuencia de la reducción de sus catálogos por parte de las compañías discográficas. La mayoría se encuentran también disponibles como descargas en formato MP3.

ESCUCHA ESTO

Un elepé de segunda mano de Leonard Bernstein dirigiendo la *Heroica* de Beethoven inflamó mi amor por la música clásica. Aunque es posible que los niños de hoy caigan con igual facilidad bajo el hechizo de *La consagración de la primavera* de Stravinsky o *Music for 18 Musicians (Música para 18 músicos),* de Steve Reich, la indestructible obra maestra de Beethoven sigue siendo un lugar lógico a partir del cual empezar. Según una discografía *online* preparada por Eric Grunin, desde la invención del fonógrafo se han puesto en circulación más de quinientas grabaciones de la Heroica. Van desde el fibroso Arturo Toscanini (una versión en directo de 1939 con la Sinfónica de la NBC aprehende al maestro en plena incandescencia) hasta el cautivadoramente neurótico Wilhelm Furtwängler (su lectura más descarnada procede de diciembre de 1944, con la Filarmónica de Viena) o al granítico Otto Klemperer (una grabación de EMI de 1959 con la Orquesta Philharmonia es la más imponente de sus diversas tentativas). La vigorosa Heroica de Bernstein con la Filarmónica de Nueva York se encuentra actualmente disponible en un disco Sony que incluye también la conferencia del director sobre la Heroica («Se ha asestado una puñalada de impertinente otredad»). Si está buscando una colección completa de las nueve Sinfonías de Beethoven, la versión de 1961-1962 de Herbert von Karajan con la Filarmónica de Berlín (DG) es satisfactoria en todo momento, aunque algo carente de fuego. El ciclo de Osmo Vänskä con la Orquesta de Minnesota (BIS) constituye un formidable rival moderno.

CHACONA, LAMENTO, WALKING BLUES

«Un sarao de la chacona», de Juan Arañés, un ejemplo jubiloso de la danza de la chacona original, cobra vida en la colección Villancicos y danzas criollas, con Jordi Savall al frente de Hespérion XXI y La Capella Reial de Catalunya (Alia Vox). La sombría Missa Fors seulement, de Johannes Ockeghem, es cantada de forma resonante por la Schola Discantus en un disco del sello Lyrichord. Savall y compañía han producido también la más cautivadora de todas las grabaciones de *Lachrimae*, de John Dowland, si bien en este momento se encuentra únicamente disponible como una descarga en MP3 (Alia Vox).

Andreas Scholl presta el timbre puro y cargado de emoción de su voz de contratenor a las canciones de Dowland en los álbumes *A Musicall Banquet* (Decca) y *Crystal Tears* (Harmonia Mundi).

Diversas arias clásicas de lamento, incluido el apocalíptico treno de Hécuba en *Didone*, de Cavalli, aparecen en el disco *Lamenti*, con Emmanuelle Haím como directora de Le Concert d'Astrée y varios destacados cantantes (Virgin Classics). La grabación de Concerto Vocale de los *Madrigali guerrieri ed amorosi*, de Monteverdi (Harmonía Mundi), cuenta con un *Lamento della ninfa* asombrosamente sensual. Se han grabado un gran número de versiones espléndidas de *Dido and Aeneas*, de Purcell; le tengo un especial cariño a un CD de Harmonia Mundi de 1994 con Lorraine Hunt Lieberson como Dido y Nicholas McGegan al frente de Philharmonia Baroque. La discografía del ciclo de Sonatas y Partitas de Bach, que incluye la Ciaccona en Re menor, es intimidantemente amplia y comprende a la mayoría de los más importantes violinistas de los últimos cien años; entre las grabaciones más recientes, yo elegiría la idiosincrásica e indagadora de Gidon Kremer en ECM. En el imponente ámbito de la Misa en Si menor de Bach, ningún director ha profundizado más que Philippe Herreweghe, el director del Collegium Vocale Gent; su segunda versión de la obra, para Harmonía Mundi, se erige en el patrón moderno.

MÁQUINAS INFERNALES

Explorar los archivos de las primeras grabaciones requiere una tolerancia a los silbidos, los ruidos, los chisporroteos y otros productos de la tecnología premagnética. Un punto de partida evidente es Enrico Caruso, cuya dorada voz de tenor se registró por primera vez en 1902; el sello Nimbus ofrece una antología de Caruso con un sonido robusto en su serie Prima Voce, aunque las grabaciones del tenor han pasado a ser ya de dominio público y han proliferado en Internet (veáse www.archive.org/details/Caruso_partl o iníciese una búsqueda en YouTube). Las interpretaciones sorprendentemente chillonas y alocadas de Edward Elgar de sus propias obras han sido publicadas por diversos sellos; en un volumen de la serie Grandes Grabaciones del Siglo de

EMI guía a un adolescente Yehudi Menuhin entre los meandros de su Concierto para violín. EMI ofrece también la cautivadora interpretación que hace Bruno Walter de la Novena Sinfonía de Mahler, grabada en vivo con la Filarmónica de Viena en vísperas del Anschluss; el mago del audio británico Michael Dutton ha publicado una remasterización aún mejor en su sello Dutton Laboratories.

LA TORMENTA DEL ESTILO

La manera de interpretar a Mozart ha cambiado drásticamente en el curso del último siglo: un suntuoso estilo romántico ha dado paso a ataques más nítidos y texturas más enjutas. Un perfecto ejemplo de la vieja escuela es la descollante grabación de *Don Giovanni* que dirigió Carlo Maria Giulini en 1959, que se vanagloria de contar con uno de esos brillantes repartos que el productor británico Walter Legge reunía con tanta naturalidad para EMI en la época de la posguerra: Eberhard Wáchter como Don Giovanni, Joan Sutherland como Donna Anna, Elisabeth Schwarzkopf como Donna Elvira, Giuseppe Taddei como Leporello y Gottlob Frick emitiendo sonidos negros como el carbón en su papel del Commendatore. Sin embargo, como ha demostrado el contratenor convertido en director de orquesta René Jacobs en un buen número de grabaciones mozartianas con instrumentos originales para Harmonia Mundi, la época dorada del elepé no posee el monopolio de este compositor. *Le nozze di Figaro* de Jacobs, con Lorenzo Regazzo como Figaro, Patrizia Ciofi como Susanna y Simón Keenlyside como el Conde, es maravillosamente ágil y alborotada, como si la historia estuviese contándose desde el punto de vista de Figaro y no desde el del Conde. Otras cuatro grabaciones predilectas de óperas de Mozart: *Le nozze di Figaro* de Erich Kleiber (Decca), *Die Zauberflóte* de Otto Klemperer (EMI), *Cosi fan tutte* de Karl Bóhm (EMI) e *Idomeneo* de Charles Mackerras (EMI).

Una larga procesión de grandes pianistas —Walter Gieseking, Rudolf Serkin, Clifford Curzon, Sviatoslav Richter, Alfred Brendel, Alicia de Larrocha y Mitsuko Uchida, entre otros— han reforzado el encanto de los Conciertos para piano de Mozart. Ningún intérprete es más directo, más desprovisto de artificio y más cálidamente humano que Richard Goode, que ha grabado ocho de los grandes conciertos con la Orquesta de Cámara Orpheus (Nonesuch). El álbum de Mackerras que contiene las Sinfonías núms. 38-41 con la Orquesta de Cámara Escocesa (Linn) es tonificantemente claro y enérgico. En la música de cámara, recomiendo como punto de partida un álbum de tres discos de los maravillosamente diversos Quintetos de cuerda con el Trío Grumiaux e instrumentistas amigos (Philips). Cada año aparecen nuevas grabaciones del Réquiem, la despedida trágicamente inacabada de Mozart; la dirigida por Peter Schreier, que se encuentra como disco suelto y

que forma también parte de la Edición Mozart de Philips, consigue desde el principio una inquebrantable autenticidad.

EN ÓRBITA

Los muy inteligentes miembros de Radiohead han generado hasta la fecha ocho discos de estudio, incluido el reciente (2011) The King of Limbs (El rey de las ramas). Si le gusta el rock and roll con melodías claramente delineadas, se sentirá más feliz probablemente con la segunda y la tercera creaciones de la banda, The Bends (1995) y OK Computer (1997). Si le atraen de forma natural las armonías extrañas y las texturas electrónicas agitadas, es posible que prefiera Kid A (2000), Amnesiac (2001) y *Hail to the Thief* (Salve al ladrón, 2003). El penúltimo disco de Radiohead, el autopublicado In Rainbows (2007), plantea un equilibrio estable de melodía y textura; es el trabajo más sutil y más apacible de la banda. El mejor de los diversos EP y singles de Radiohead es *Airbag/How Am I Driving?* (Airbag/¿Cómo estoy conduciendo*?),* que contiene la sinuosa pieza instrumental «Meeting in the Aislé» («Encuentro en el pasillo») y el himno posmoderno «Palo Alto».

EL ANTIMAESTRO

El compositor y director de orquesta Esa-Pekka Salonen posee el don de realizar grabaciones necesarias. Especialista en el siglo XX, combina una querencia modernista con un sentimiento nórdico por el paisaje. Uno de sus primeros proyectos con la Filarmónica de Los Ángeles fue grabar la Tercera Sinfonía de Witold Lutoslawski, que aplica un vocabulario vanguardista a una desbordante estructura sinfónica; ese trabajo pionero sigue estando disponible en Sony, emparejado con la Cuarta Sinfonía de Lutoslawski. Para el mismo sello, Salonen y la Filarmónica de Los Ángeles repasaron la música de cine de Bernard Herrmann, centrándose en las famosas bandas sonoras que escribiera para Alfred Hitchcock (*Vértigo, Psicosis).* Ya para el sello DG, Salonen creó una de las interpretaciones modernas más tensas de *La consagración de la primavera,* de Stravinsky (con la Suite de *El mandarín maravilloso,* de Bartók, y *Una noche en el Monte Pelado*, de Musorgski). También ha alumbrado lecturas definitivas de *Kraft,* de Magnus Lindberg, con la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa (Ondine); de *Naive and Sentimental Music,* de John Adams, con la Filarmónica de Los Ángeles (Nonesuch); y de la ópera *L'Amour de loin,* de Kaija Saariaho, con Gerald Finley, Dawn Upshaw y la compañía de la Ópera Nacional Finlandesa (DG DVD). Hay cuatro discos que contienen la música del propio Salonen, que muestran una progresión que va

desde un vanguardismo extravagante hasta un eclecticismo ilustrado. Comience con la colección de DG *Wing on Wing:* las texturas de alta tecnología de la obra que le da título resplandecen como las alas del Disney Hall.

UN ALMA GRANDE

En Schubert, la absoluta precisión de la ejecución importa menos que la certera identificación con los imprevisibles cambios del estado de ánimo del compositor. A este respecto, las grabaciones más antiguas suelen ganar la partida a las más recientes, en las que con demasiada frecuencia las notas relucen en su sitio pero las emociones se encuentran contenidas. Casi todas las versiones modernas del Quinteto de cuerda en Do mayor palidecen al lado de una grabación realizada en el Festival de Prades de 1952, con Isaac Stern, Alexander Schneider, Milton Katims, Paul Tortelier y el propio Casals (Sony). La afinación es temblorosa, fallan algunas notas aquí y allá, y hay alguien que no deja de emitir gruñidos, pero el legato mantenido en el movimiento lento es como una luz que se derrama procedente de otro mundo. Para un extraordinario compendio de la manera de interpreta a Schubert antes de la Segunda Guerra Mundial, busque en Internet un álbum de cuatro discos de la música de cámara en el actualmente inactivo sello Andante. Una vez más, la intensidad lírica de las interpretaciones, a cargo de músicos tan legendarios como Casals, Alfred Cortot, Jacques Thibaud, Adolf Busch, Rudolf Serkin, Artur Schnabel, Sergei Rachmaninov y Fritz Kreisler, hace que la mayoría de las versiones modernas de esta música suenen con una frialdad clínica.

Aun así, en la era digital han nacido muchos discos schubertianos de primera. La grabación que realizó Klaus Tennstedt en 1983 de la Novena Sinfonía con la Filarmónica de Berlín (EMI) posee una espléndida energía danzable, muy adecuada para la obra más musculosa de Schubert. La lectura que hace Leonard Bernstein de la Novena con la Filarmónica de Nueva York (Sony) hace gala de una vitalidad similar, y se encuentra emparejada con una generosamente inquietante «Incompleta». En el ciclo de canciones *Winterreise,* el cantante debe transmitir soledad existencial y más de un atisbo de locura; para mi gusto, una voz de tenor moviéndose en el registro agudo comunica esa desesperación mejor que un barítono, de modo que, en vez de las grabaciones clásicas de Hans Hotter y Dietrich Fischer-Dieskau, recomiendo un cedé de Decca extremadamente expresivo con Peter Schreier y András Schiff. La integral de las canciones de Schubert publicada por Hyperion —treinta y siete volúmenes en total—, que ha marcado un hito, se halla perfectamente destilada en un disco que contiene una cuidada selección, titulado «Voyage of Discovery» («Viaje de descubrimiento»). Pianistas del

calibre de Artur Schnabel, Clifford Curzon y Sviatoslav Richter han dejado su impronta en la augusta Sonata en Si bemol mayor de Schubert; los jóvenes instrumentistas Paul Lewis e Inon Barnatan (en Harmonia Mundi y Bridge) demuestran que no se ha extinguido en absoluto la sensibilidad poética de la época anterior a la guerra.

PAISAJES EMOCIONALES

Al igual que sucede con Radiohead, los discos de Björk se encuadran a grandes rasgos en dos fases, una que tiende hacia el pop y la otra que se escora hacia la electrónica y la vanguardia clásica. Sus primeros álbumes de madurez a solo, *Debut* (1993) y *Post* (1995), están bien provistos de himnos maníacamente cantables («Venus as a Bop, «Isobel», «Hyper-ballad»). *Homogenic* (1997) inauguró su período «vanguardista», que culminó en *Vespertine* (2001) *y Medúlla* (2004). *Vespertine* es el trabajo con una magia más Björkiana de todo el grupo: un ciclo de canciones orgánico comparable a *Kid A* de Radiohead, publicado el año anterior. *Selmasongs* es un disco híbrido de 2000 derivado de la semisinfónica banda sonora de Björk para la película de Lars von Trier *Dancer in the Dark.* Björk ha producido también varios discos, álbumes y vídeos en directo; la colección *Family Tree* contiene, entre otros extravagantes tesoros, su versión de «Cover Me» imbuida de Messiaen. Desde que apareció mi artículo, en 2004, Björk ha publicado otra banda sonora, la densamente orquestada *Drawing Restraint 9* (para una película realizada por Matthew Barney), así como dos discos de larga duración, *Volta* («Declare Independence» es un nuevo clásico de Björk), de 2007, y *Biophilia*, de 2011. Su interpretación, en 1996, de *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, con Kent Nagano como director, aún tiene que materializarse en una grabación, aunque algunos fragmentos clandestinos han hecho ya su aparición en Internet.

SINFONÍA DE MILLONES

Tan Dun es el más frecuentemente grabado de los compositores chinos contemporáneos, aunque es posible que no sea el más significativo. Sus óperas *Marco Polo*, *Tea (Té)* y *The First Emperor (El primer emperador)* se encuentran todas disponibles en la actualidad en DVD, junto con obras multimedia como *Paper Concerto (Concierto para papel), Water Concerto (Concierto acuático)* y *The Map (El mapa).* Únicamente esta última obra —un concierto para violonchelo intercalado con retratos filmados en vídeo de músicos chinos tradicionales— consigue plenamente la unión de Oriente y

Occidente. Chen Yi y Zhou Long, otros dos miembros de la generación de Tan Dun, llevan muchos años de residencia en Estados Unidos; el Conjunto de Nueva Música de Pekín, bajo la dirección de Eli Marshall, ha grabado varias de sus obras en un disco de Naxos titulado *Wild Grass (Hierba silvestre).* Guo Wenjing, que se quedó en China, ha sido ignorado casi por completo en Occidente, aunque hay ejemplos de su música que andan flotando por YouTube.

CANCIÓN DE LA TIERRA

Es posible que el compositor alaskeño John Luther Adams no sea un nombre familiar, pero han aparecido una docena de grabaciones dedicadas a sus paisajes sonoros subárticos. El disco de 1993, The Far Country (Elpaís lejano, New Albion), muestra una faceta de Adams en la que éste trabaja en un modo orquestal más tradicional, en ocasiones rozando el estilo de la *Fanfarefor the Common Man (Fanfarria para el hombre corriente),* de Aaron Copland, aunque la manera glacial en que van desenvolviéndose los acontecimientos apunta a la voz madura del compositor. Su auténtica irrupción se produjo en las piezas para orquesta de cámara, inmensamente espaciosas, *Clouds of Forgetting, Clouds of Unknowing* e *In the White Silence,* ambas con discos propios en el sello New World. La escritura violentamente inventiva para percusión de Adams puede oírse en *Strange and Sacred Noise* (Mode CD/DVD) y *The Mathematics of Resonant Bodies {La matemática de los cuerpos resonantes,* Cantaloupe). El disco de Coid Blue, *RedArc/Blue Veil (Arco rojo/Velo azul),* contiene la versión para dos pianos de *Dark Waves,* una de las obras recientes más arrebatadoras de Adams. Para oír *The Place Where You Go to Listen,* hace falta que compre un vuelo a Fairbanks (Alaska) y se deje caer por el Museo del Norte en la Universidad de Alaska.

EL TIRÓN DE VERDI

Podría empezarse con la cúspide, con *Otello.* Compite con *Don Giovanni* y *Tristan und Isolde* por hacerse con el título de la más grande ópera jamás compuesta, y son muchas las noches en que se alza triunfadora. Después de haber sido testigo de la desgarradora encarnación del papel protagonista por parte de Plácido Domingo en el Met en 1994, me siento tentado de elegir la grabación de *Otello* que realizó el tenor el año anterior, bajo la dirección de

Myung-Whun Chung (DG), pero la Desdemona de Cheryl Studer resulta un poco excéntrica. Me decanto, en cambio, por la anterior versión de Domingo, apenas menos arrebatadora, que cuenta con Renata Scotto como Desdemona, Sherrill Milnes como lago y James Levine en el podio (RCA). Luego es necesario tener algo con Maria Callas. Su volcánica interpretación en vivo de La traviata de 1955 en La Scala se conserva en EMI; Giuseppe di Stefano canta de manera incisiva como Alfredo y dirige Cario Maria Giulini. Resulta también aconsejable tener una de las majestuosas interpretaciones verdianas de Leontyne Price: quizá su Aida de 1961, con Jon Vickers como Radamés bajo la dirección de Georg Solti (Decca); o su *Il* trovatore de 1962, con Franco Corelli como Manrico, Giulietta Simionato como Azucena y Herbert von Karajan en el foso (DG). Equilibraría esas proezas impulsadas por una diva con la versión ricamente coloreada que plantea Claudio Abbado de Simón Boccanegra, con Piero Cappuccilli, Mirella Freni y José Carreras (DG); y el chisporroteante Falstaff de Karajan, en el que a Tito Gobbi no se le escapa uno solo de los matices del papel protagonista (EMI). Para un Verdi juvenil, una buena primera opción es el Nabucco de Giuseppe Sinopoli, con Cappuccilli, Domingo y una ardiente Ghena Dimitrova (DG).

CASI FAMOSOS

El Cuarteto St. Lawrence ha publicado hasta la fecha seis discos en el sello EMI y uno en Naxos. El más característico de la serie es Yiddishbbuk, dedicado al compositor de origen argentino Osvaldo Golijov, cuya música extravertida y con dejos folclóricos se adecúa al espíritu del cuarteto; en el quinteto con clarinete *The Dreams and Prayers of Isaac the Blind* (Los sueños y plegarias de Isaac el Ciego*)* proporcionan un vibrante telón de fondo para los diseños klezmer del clarinetista Todd Palmer. Otras dos publicaciones destacadas son un trío de Cuartetos de Shostakovich —los núms. 3, 7 y 8— y un emparejamiento de los Cuartetos núms. 1 y 3 de Chaikovski.

LOS LINDES DEL POP

Este capítulo echa una ojeada a artistas procedentes de todo el mapa popular: el dúo de cabaret Kiki y Herb, el maestro del free-jazz Cecil Taylor, la banda de avant-rock Sonic Youth, el incomparable cantante melódico Frank Sinatra y la angustiada estrella del rock Kurt Cobain. Si hubiera de elegir discos representativos para cada uno de ellos, elegiría el disco de Taylor 3 *Phasis,* de 1978, con Jimmy Lyons, Raphé Malik, Ramsey Ameen, Sirone y Ronald Shannon Jackson (New World); el disco *Daydream Nation* (Geffen), de Sonic Youth (1988); *Only the Lonely*, de Sinatra, con deslumbrantes arreglos de Nelson Riddle (Capitol); y el éxito imperecedero de Nirvana,

Nevermind (Geffen). En cuanto a Kiki y Herb, que iniciaron un paréntesis indefinido en 2008, nos han dejado un documento apropiadamente enloquecido que recoge su debut en el Carnegie Hall, un disco en directo titulado *Kiki and Herb Will Die for You (Kiki y Herb morirán por ti).*

LA VOZ DEL SIGLO

En un disco VAI titulado *Marian Anderson: Rare and Unpublished Recordings 1936-1952 (Marian Anderson: Grabaciones inusuales e inéditas 1936-1952),* la legendaria contralto se deleita en el fulgor del lamento de Purcell «When I am laid in earth» y ofrece versiones escalofriantes de «Der Doppelgänger» y «Der Erlkönig», de Schubert. En un disco del sello Pearl igualmente variado, aplica su cavernoso registro grave a la *Rapsodia para contralto* de Brahms y no escatima cuidados en canciones de Sibelius. La pena es que la mayor parte de las publicaciones comerciales de los años cincuenta muestran a Anderson con una voz en permanente declive. Ninguna grabación logra capturar el aura luminosa que tantos oyentes asociaron con la cantante en su momento de mayor esplendor; sólo cabe imaginar cómo debió de haber sido. La punzante recomposición que hace Nina Simone de «Strange Fruit» aparece en el doble cedé *Anthology* (RCA).

LA MONTAÑA DE LA MÚSICA

Rudolf Serkin y Adolf Busch, los espíritus que estuvieron al frente de Marlboro Music en Vermont, realizaron un gran número de grabaciones juntos y con miembros de su amplia familia. Busch y Serkin tocan formando un dúo en el álbum de Schubert del sello Andante mencionado más arriba; en un disco EMI pueden oírse las versiones furiosamente comprometidas que hace el Cuarteto Busch de los dos últimos Cuartetos de Schubert. ArkivMusic.com ofrece un disco Sony descatalogado que contiene dos diamantinas interpretaciones de Serkin procedentes de Marlboro: el Concierto para piano núm. 4 y la *Fantasía coral* de Beethoven, con Alexander Schneider como director. Aún sigue editada una muy amada versión del Quinteto «La trucha» de Schubert grabada en 1967 por Serkin y varios colaboradores de Marlboro; está emparejada con el Quinteto con clarinete de Mozart. Los actuales codirectores de Marlboro, Mitsuko Uchida y Richard Goode, han publicado ambos docenas de discos. Ya se han elogiado anteriormente los Conciertos de Mozart de Goode; el pianista ha aplicado también su pulsación extraordinariamente lírica a los cinco Conciertos de Beethoven (Nonesuch). Entre las grabaciones importantes de Uchida figuran su impecable ciclo de

Conciertos de Mozart, su Sonata «Hammerklavier» de Beethoven, sus Estudios de Debussy y su Concierto para piano de Schoenberg, todos en Philips.

EL FIN DEL SILENCIO

En el momento de escribir estas líneas, la monumental Edición Cage de Mode Records asciende a cuarenta y dos volúmenes. Dos excelentes puntos de partida son el cedé de Philipp Vandré que contiene las *Sonatas and Interludes,* la obra más ambiciosa de Cage para piano preparado; y la grabación del Cuarteto Arditti de su *String Quartet in Four Parts* y *Four,* obras de una austera belleza encuadradas en la primera y la última etapas de la carrera de Cage. Casi todo en la serie de Mode está realizado prestando una cuidadosa atención a la intención y el espíritu del compositor. Un cedé del sello ECM titulado *The Seasons (Las estaciones)* constituye una soberbia aproximación en un solo disco, y en él se contrapone el lirismo atenuado de la música para piano preparado a los posteriores experimentos con la aleatoriedad. La reedición de *The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage* —un concierto conmemorativo celebrado en el Ayuntamiento de Nueva York el 15 de mayo de 1958—, en el sello Wergo, transmite una sensación de la controversia que se arremolinaba en torno a Cage en los años cincuenta y sesenta; los abucheos compiten con los aplausos tras la presentación del collage para cinta *Williams Mix.*

YO VI LA LUZ

Bob Dylan ha publicado casi cincuenta discos en estudio y en vivo desde que entró a formar parte del sello Columbia en 1961. *The Freewheelirí Bob Dylan* es el disco más poderoso de su período juvenil, con una orientación folk; *Highway 61 Revisited* y *Blonde on Blonde* son las cimas gemelas de su fase eléctrica de mediados de los años sesenta; *Blood on the Tracks* es la joya de los años setenta; y Time Out of Mind, de 1997, marcó el comienzo de un período de última época sombríamente indagador, que ha continuado con «Love and Theft» («Amor *y* robo»), Modern Times (Tiempos modernos) y Together Through Life (Juntos por la vida). El famoso concierto de Dylan de 1966 en Manchester («¡Judas!») está disponible como el Volumen 4 de la Bootleg Series de Columbia. El auténtico obseso de Dylan puede ir más allá de las publicaciones oficiales y adentrarse en el turbio mundo de las grabaciones piratas, en el que aún se encuentran ocultos los logros más sobresalientes del Maestro. Mi lista de grabaciones piratas preferidas incluye

«Freeze Out» («Helar»), el primer borrador de «Visions of Johanna»; «Million Dollar Bash» («La fiesta del millón de dólares») y «Sign on the Cross» («Señal en la cruz»), de las Grabaciones del Sótano completas; «Abandoned Love» («Amor abandonado»), en directo en el Other End en 1975; «The Groom's Still Waiting at the Altar» («El novio está aún esperando en el altar»), en directo en San Francisco en 1980, con Mike Bloomfield tocando la guitarra; «The Lonesome Death of Hattie Carroll», en directo en El Rey en 1997; y la versión inicial de Blood on the Tracks, una creación más íntima y desgarradora que la publicación comercial, y el trabajo más impactante de la carrera de Dylan.

FERVOR

La mezzosoprano Lorraine Hunt Lieberson, al igual que Marian Anderson antes que ella, ejercía en persona una fuerza cuasiespiritual que las grabaciones no llegaron nunca a capturar del todo. Quizás el mejor testimonio de su extraño arte es un DVD del sello Kultur de Theodora, de Haendel, procedente del Festival de Glyndebourne, con dirección escénica de Peter Sellars y William Christie al frente de la Orchestra of the Age of Enlightenment, y con Dawn Upshaw, David Daniels y Richard Croft cantando el resto de los papeles protagonistas. Otros dos documentos esenciales del modo en que daba vida al repertorio barroco son un disco que contiene las Cantatas núms. 82 y 199 de Bach, con Craig Smith dirigiendo la Emmanuel Music Orchestra (Nonesuch), y una colección de arias de Haendel, con Harry Bicket como director de la Orchestra of the Age of Enlightenment (Avie). Una publicación de Wigmore Hall Live, que preserva un recital ofrecido en 1998 con Roger Vignoles al piano, muestra su afinidad no sólo con Haendel, sino también con Brahms y Mahler. Es difícil hablar con objetividad sobre su interpretación de las *Neruda Songs*, de Peter Lieberson, con James Levine al frente de la Sinfónica de Boston (Nonesuch); la grabación se realizó menos de ocho meses antes de su muerte y está inflamada por el fuego de la pasión privada.

BIENAVENTURADOS SEAN LOS TRISTES

Detrás de la fachada profesional de Brahms se escondía un manantial de profundo sentimiento. El reto a la hora de interpretar su música es reconciliar ese sentimiento con las ordenadas formas que lo contienen. El Primer Concierto para piano es Brahms en su faceta más sombría y audaz; con miradas pesarosas a grabaciones protagonizadas por Emil Gilels y León

Fleisher, me quedaré con una compañera desde hace muchos años, la monumental versión de Clifford Curzon con George Szell y la Sinfónica de Londres (Decca). No hay ninguna colección de las cuatro sinfonías que sea perfecta, aunque una compilación de Music & Arts de interpretaciones en vivo de Furtwángler resulta fascinante de principio a fin, mientras que el ciclo de Charles Mackerras con la Orquesta de Cámara Escocesa (Telare) nos ofrece ritmos extraordinariamente lúcidos. Sólo para la Primera Sinfonía, sugeriría bien a Klemperer y la Philharmonia (EMI) o a Toscanini y la Sinfónica de la NBC (en vivo en 1940, disponible en pristineclassical. com); para la Segunda, Mackerras; para la Tercera, Bruno Walter y la Sinfónica Columbia (Sony); y para la Cuarta, Carlos Kleiber y la Filarmónica de Viena (DG), una de las grabaciones sinfónicas más poderosas jamás realizadas. *Ein deutsches Requiem* de Klemperer, con Elisabeth Schwarzkopf y Dietrich Fischer-Dieskau como los solistas (EMI), es pesante en el mejor de los sentidos: lenta, grave, avanzando de forma grandiosa. Para una introducción a la música de cámara de Brahms, pruebe una colección cálidamente idiomática de cuartetos, quintetos y sextetos a cargo del Cuarteto Amadeus y diversos colegas (DG). El disco de Radu Lupu con los Intermezzos y Piezas para piano opp. 117-119 (Decca) contiene una manera de hacer música de tal belleza, y sin asomo alguno de afectación, que pareces encontrarte cara a cara frente al alma esquiva de Brahms.

AGRADECIMIENTOS

Durante el tiempo que he escrito para The New Yorker, he estado bajo el benigno control de dos grandes directores y ambos han contribuido de forma decisiva a mi desarrollo como escritor. Charles Michener leyó de forma apasionada, amplió mis simpatías musicales y demostró ser un supervisor insólitamente amistoso, hasta el punto de que las risas que salían de su despacho despertaban miradas de perplejidad. Cuando se fue Charles, tuve la fortuna de caer en manos de Daniel Zalewski, que es más joven que yo, y más sabio. Tengo contraída una profunda deuda de gratitud con la visión panóptica de Daniel, con sus hiperprecisas correcciones, con su ardiente defensa de mi causa y su espíritu inusualmente generoso. David Remnick, el director de The New Yorker, es un jefe modélico y un colega modélico; me considero una persona afortunada por estar viviendo durante su edad de oro.

Tina Brown, durante el tiempo que estuvo en la revista, me contrató y me dejó vagar con libertad. Pam McCarthy, Henry Finder y Dorothy Wickenden, en las oficinas editoriales, y David Denby, Nancy Franklin, Joan Acocella, Sasha Frere-Jones, David Grann y Luke Menand, en las madrigueras de los autores, me han mostrado intensamente su apoyo a lo largo de los años. Los editores de *The New Yorker*, encabezados por la mágica Ann Goldstein, han hecho que mi amor por el lenguaje sea más profundo. El comprobador de datos para la mayoría de estas piezas fue Martin Barón, que desde entonces se ha jubilado; yo lo llamaba «el más grande comprobador de datos que jamás hubo o que jamás habrá», y sigo suscribiéndolo. También estoy agradecido a Nana Asfour, Jake Goldstein, Nandi Rodrigo, Jennifer Stahl y Greg Villepique por su excelente trabajo de comprobación. Peter Canby, Leo Carey, Will Cohén, Bruce Diones, Kate Julián, Daniel Kile, Russell Platt, Lauren Porcaro, Aaron Retica y Rhonda Sherman me prestaron su ayuda en un momento u otro.

Muchas personas contribuyeron a la redacción de estos ensayos. Me gustaría dar especialmente las gracias a Radiohead (y por encima de todo a Colin Greenwood), a Courtyard Management, Steve Martin de Nasty Little Man, Esa-Pekka Salonen, Deborah Borda, Adam Crane, Björk, Scott Rodger, Valgeir Sigurósson, Árni Heimir Ingólfsson, Ken Smith y Joanna Lee, Nick Frisch (un guía invaluable en Pekín), John Luther Adams, Hassan Ralph Williams, Joe Horowitz, Sebastian Ruth, Frank Salomon, Mitsuko Uchida, León Wieseltier y Alex Abramovich, mi compañero mientras seguía la gira de Dylan. Recibí consejos de carácter académico de Will Crutchfield, Drew Davies, Walter Everett, Walter Frisch, Luis Gago (que se dio cuenta del parecido existente entre «Strange Fruit» de Nina Simone y «Der Doppelgánger» de Schubert), Christopher Gibbs, Philip Gossett, Wendy Heller, Andrew Patner, Ellen Rosand, Alexander Silbiger y Richard Taruskin. Alex Star, Paula Puhak, Jason Shure y Mike Vázquez, antiguos DJ en WHRB,

me convirtieron al punk rock, y Steven Johnson me puso sobre aviso para escuchar a Radiohead. Los Goldstine —Josh, Stephanie, Eli, Theo, Danny y Hilary convirtieron los viajes a la costa oeste en una delicia. Ellen Pfeifer, del Conservatorio de Nueva Inglaterra, y Jane Gottlieb, de la biblioteca de la Juilliard School, me ayudaron en la investigación de mis pesquisas. Jake Holmes, Peter Bartók, Sigríður Þorgeirsdóttir y Jeff Rosen, de Special Rider Music, se mostraron extremadamente generosos con la concesión de permisos.

Eric Chinski ha vuelto a ser, en este libro, mi editor de ensueño; aún no me he recuperado de la magnanimidad que mostró durante la preparación de *El ruido eterno*. Jonathan Galassi, Laurel Cook y Jeff Seroy prestaron un apoyo si cabe más vital en Farrar, Straus and Giroux; Eugenie Cha se encargó elegantemente de solucionar detalles fastidiosos; John McGhee fue un rápido e incisivo corrector del texto; Charlotte Strick volvió a hacer otra brillante cubierta; Chris Peterson, al frente de la producción, guió el libro con inteligencia hasta el final. Tina Bennett, mi agente, sigue obrando magia en mi provecho, al igual que lo hace Dorothy Vincent. William Robin, mi ayudante y compañero de blog, fue enormemente útil a la hora de investigar, comprobar y poner a punto el manuscrito. Maulina, Bea y Minnie alegraron mis días; no hay momento en que no echemos de menos a Penelope. Mis padres; mi hermano, Christopher; y mi maravilloso marido, Jonathan, me rodearon de amor.

notes

[1] Nombre de un famoso rascacielos de Cleveland, la ciudad en que se formó en 1975 el grupo Pere Ubu. *(N. del t.)*

[2] *Highway 61 Revisited (De vuelta a la Autopista 61)* es un álbum de Bob Dylan publicado originalmente en 1965. *The White Album (El Álbum Blanco)* es el nombre con que suele conocerse un disco de los Beatles publicado en 1968 sin título alguno y en cuya portada, enteramente blanca, aparecía sólo el nombre del grupo en pequeños caracteres de color gris. *(N. del t.)*

[3] Técnica de ejecución guitarrística característica del sur de Estados Unidos en la que se tocan las líneas de bajo con el pulgar y las líneas a solo y los acordes, generalmente descompuestos, con el resto de los dedos. *(N. del t.)*

[4] El original contiene un juego de palabras intraducibie. La expresión habitual en inglés «Life's a bitch and then you die» («La vida es una porquería y luego te mueres») se transforma en el lema de la camiseta en «Life's a beach and then you shag», que es el que se ha traducido aquí

literalmente. *(N. del t.)*

[5] En alusión a la canción homónima de los Beatles. *(N. del t.)*

[6] Seudónimo (con esta grafía u otras similares) que han adoptado desde 1968 aquellos directores que no desean aparecer en los créditos de una película con cuyo resultado final discrepan de alguna manera o del que no se consideran responsables. *(N. del t.)*

[7] Dos organizaciones creadas en Estados Unidos en 1987 y 1990, respectivamente, para promover la ayuda a los enfermos de sida y la investigación científica para erradicar la enfermedad. ACT UP es el acrónimo de AIDS Coalition To Unleash Power (Coalición del SIDA para desatar el poder). Sus nombres, traducidos, significan PÓRTATE MAL y Nación Homosexual. *(N. del t.)*

[8] *«Mistress of all she surveyed.»* Se trata de una paráfrasis del primer verso del poema de William Cowper «The solitude of Alexander Selkirk» («La soledad de Alexander Selkirk»), sobre el marinero escocés que vivió en una isla desierta y sirvió de inspiración para el Robinson Crusoe de Daniel Defoe: *«I'am Monarch of all I survey»* («Soy monarca de todo aquello en que poso mis ojos»). *(N. del t.)*

[9] En referencia al Black Mountain College, fundado en 1933 en Black Mountain (Carolina del Norte) y escenario del estreno de la obra de Cage en agosto de 1952. *(N. del t.)*

[10] Pequeña comunidad situada al noreste de California en un cruce *(Junction)* de autopistas en la que posee una cabaña John Adams, que dio este mismo título a una composición para dos pianos. *(N. del t.)*

[11] La palabra inglesa para clave es *harpsichord,* de ahí las consonantes que conforman el título de la obra. *(N. del t.)*